



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2017

**JOSÉ SIDINEY
GOTELIPE**

**OS “JAZZES” DE ÍLHAVO: HISTÓRIA,
REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA E PROPOSTAS
DE RECONSTITUIÇÃO DA BATERIA**



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2017

**JOSÉ SIDINEY
GOTELIPE**

**OS “JAZZES” DE ÍLHAVO: HISTÓRIA,
REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA E PROPOSTAS
DE RECONSTITUIÇÃO DA BATERIA**

Dissertação apresentada ao
Departamento de Comunicação e Arte da
Universidade de Aveiro para
cumprimentos dos requisitos necessários
à obtenção do Título de Mestre em
Música, sob orientação do Prof. Dr. Jorge
Castro Ribeiro.

Para minha família.

o júri

presidente

Doutora **Susana Bela Soares Sardo**
Professora Associada, Universidade de Aveiro

vogais

Doutor **Pedro Filipe Russo Moreira (arguente)**
Professor Adjunto, Instituto Politécnico de Lisboa – Escola
Superior de Educação de Lisboa

Doutor **Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro
(orientador)**
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

agradecimentos

À Prof.^a Dr.^a Susana Sardo pelo incentivo ao tema desta dissertação. Ao meu orientador Prof. Dr. Jorge Castro Ribeiro. Aos meus pais e à minha irmã Fabrice Gotelipe. Ao Eng.^o João Aníbal Ramalheira, pela disponibilidade e prontidão nas solicitações por encontros, e-mails, mensagens e telefonemas, que em muito contribuiu com seu conhecimento. A todos aqueles que foram meus professores durante esse mestrado. À Luciana Figueiredo pelo constante incentivo. Aos amigos, que aqui fiz, Arthur Filipe Araújo, Augusto Ygor Machado, Breno Lira, Ezequiel Gomes, Fábio Bessa, Filipe Morais, Jorge Gonçalves, Luis Fernandes, Máira Macêdo, Marcio Silva, Moema Macêdo, Rafaela Andrade e Roberto Silva.

palavras-chave

Jazz, Ílhavo, iconicidade, bateria, reconstituição.

resumo

No início do Séc. XX o jazz expandiu-se pelo mundo e chegou à Europa e América do Sul. Em Portugal, o novo estilo musical foi recebido com críticas, tanto positivas, quanto negativas, e sua presença pôde ser percebida não só nas grandes cidades do país, Porto e Lisboa, como também em cidades menores, como Ílhavo, foco do presente trabalho. De modo a adquirir conhecimento acerca das jazz bands ilhavenses e da importância da bateria, o presente trabalho baseou-se em pesquisas bibliográficas, entrevistas e técnicas de análise musical. Devido à sua presença física e visual, a bateria está profundamente ligada aos pequenos grupos que se designavam por Jazzes, que surgiram em torno da década de 1920 em Portugal. Informações obtidas em artigos de jornais permitiram identificar os locais e situações onde estas bandas atuavam, as músicas de seus repertórios, e importantes maestros e instrumentistas. A função dos jazzes era abrilhantar os bailes e festas da cidade. O profissionalismo destas foi evidenciado em uma ocasião, no qual o livro de repartes do Cinema Pathé designa uma verba para o grupo Sexteto. A partir de uma coleção particular de partituras, um processo de reconstituição das pautas de bateria foi realizado. Como não existiam registros para bateria ou percussão, duas músicas foram escolhidas e analisadas, com o objetivo de elaborar, dois modelos musicais de bateria para cada uma. O desenvolvimento foi pautado na forma como os percussionistas das bandas filarmônicas tocavam, já que os estilos musicais eram comuns entre os jazzes e as filarmônicas, e transitavam entre polcas, valsas, marchas e outros gêneros. O primeiro modelo inclui a execução de 3 instrumentos, a caixa, o bombo e um prato suspenso. A escolha de tais instrumentos justifica-se pela constante presença dos mesmos em fotografias dos jazzes de Ílhavo. O segundo modelo acrescenta o prato-de-choque e prato de condução, que foram introduzidos mais tarde na bateria.

keywords

Jazz, Ílhavo, iconicity, drum set, reconstitution.

abstract

In the beginning of the 20th century, jazz spread around the world, reaching Europe and South America. In Portugal, the new music style was received with both positive and negative critics, and its presence could be noticed not only in the country's big cities, Porto and Lisbon, but also in smaller ones, such as Ílhavo, which is the focus of the present study. Aiming to acquire knowledge on Ílhavo's jazz bands, as well as on the importance of drums, the present work relies on bibliographical research, interviews and musical analysis techniques. Because of their visual and physical presence, the drums are intrinsically related to small bands called jazzes, which emerged in the 1920 decade in Portugal. Information obtained from newspaper articles allowed the identification of places and situations in which those bands performed, the songs that composed their set-lists, and the main conductors and musicians. The goal of jazzes was to enhance the town's balls and parties. The professionalism of such bands was noticed in one occasion, in which Cinema Pathé's accounting book includes an amount destined to pay a jazz called Sexteto. Based on a collection of music sheets, the drum lines were constituted. As there were no registries from drums and percussions, two particular songs were selected and minutely analysed with the goal of elaborating two alternative drum line models for each one. For the elaboration of the drum line models, the way in which philharmonic bands' percussionists currently play was considered. Such decision was based on the fact that the jazzes played the same music styles as the philharmonic bands, such as polka, waltz and marches. The first model encompasses the execution of three instruments, the snare drum, the bass drum and a cymbal. The choice of such instruments is based on their constant presence on Ílhavo's Jazzes' pictures. On the second model, two instruments, which were introduced later to the drum set, were added: the hit-hat cymbal and the ride cymbal.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
1. A viagem dos Jazzes entre a América e Portugal: Enquadramento teórico, Objetivos, Metodologia, Revisão de Literatura e Justificação Acadêmica, e Problemática	3
Enquadramento teórico	3
Objetivos	7
Metodologia	8
Revisão de literatura e justificação académica.....	9
Problemática	10
2. A bateria e o jazz: uma história comum	15
O Jazz	15
A bateria	18
3. O cenário: Portugal e Ílhavo.....	23
A música em Portugal no início do Séc. XX	23
Sobre Ílhavo	29
Os “Jazzes” de Ílhavo	36
Sexteto do Salão da Caridade	37
Ilhavense Jazz	39
Rádio Jazz	40
Liberdade Jazz	42
Jazz do Cine Pathé/ Cinema Ideal/ Sexteto	43
Progresso Jazz.....	44
Vista Alegre Jazz.....	45
Jazz Estrela	51
Illiabum Jazz	52
O que dizia a imprensa	53
4. O Repertório do Liberdade Jazz e do Sexteto	61
Análise musical	64
Recriando a presença da bateria nos dois casos em estudo.....	67
CONCLUSÕES.....	95
REFERÊNCIAS.....	99
ANEXOS.....	105

Índice de figuras

Figura 1 – IV Salão de Automóveis (jornal Diário de Lisboa em 06/07/1925).....	5
Figura 2 – Alguns Estilos Influentes do Jazz (fonte: Wikipédia. https://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_du_jazz#cite_ref-1).	17
Figura 3 – Notações rítmicas para o prato de condução (Riley 2009).....	18
Figura 4 – Nomenclaturas usadas genericamente na Bateria em diferentes contextos (organização do autor).....	19
Figura 5 – A&F Drum Set (fonte: A&F Drum Co. https://www.facebook.com/AnFDrumCo/ acedido em 24/11/2017).	20
Figura 6 – Snow-shoe (fonte: Sam Bennet. www.polarityrecords.com/vintage-drum-kits-1920s-and-30s.html)	21
Figura 7 – Low-boy Pedal (fonte: Winnie Mensink. www.hidehitters.com/pedals/lowboy/lowboy.html)	21
Figura 8 – Pedais de Bombo (fonte: The Black Page. www.theblackpage.net/articles/pedal-evolution).....	22
Figura 9 – Desenho de Emmerico Nunes (capa da Revista <i>Ilustração</i> de 01/03/1927).	26
Figura 10 – Cartola Jazz -“jazze” de Ílhavo (jornal <i>Beira-Mar</i> em 19/06/1932).....	27
Figura 11 – Relação da Imprensa Local - Ramalheira (s.d.), Fonseca (2007), e Amador (1998).....	33
Figura 12 – Cartola Jazz -“jazze” de Ílhavo (jornal <i>Beira-Mar</i> em 19/06/1932).....	38
Figura 13 – Ilhavense Jazz (jornal <i>Beira-Mar</i> em 19/06/1932).....	39
Figura 14 – Rádio Jazz (jornal <i>Beira-Mar</i> em 19/06/1932).....	41
Figura 15 – Liberdade Jazz (Ramalheira, s.d.).....	42
Figura 16 – Jazz do Cine Pathé, ou Cinema Ideal, ou ainda Sexteto (acervo pessoal de Eng.º João Aníbal Ramalheira).	43
Figura 17 – Progresso Jazz (jornal <i>Beira-Mar</i> em 19/06/1932).....	44
Figura 18 – Vista Alegre Jazz em 1934 (acervo particular da família de José Vidal). 46	
Figura 19 – Vista Alegre Jazz em 1945.....	47
Figura 20 – Vista Alegre Jazz II nos anos 1940 (Ramalheira, s.d.).	48
Figura 21 – Vista Alegre Jazz III em 1952 (Ramalheira, s.d.).	49
Figura 22 – Vista Alegre Jazz IV em formação mais recente (Ramalheira, s.d.).....	50
Figura 23 – Jazz Estrela (cedido por Luís Nunes à Eng.º Ramalheira).....	51
Figura 24 – Illiabum Jazz em 1926 (Ramalheira, s.d.).	52
Figura 25 – Livro de Repartes da Sessões Cinematográficas e Bailes do Cinema Pathé (www.ramalheira.com/publicacao/os-jazzes-em-ilhavo-dos-anos-2040).	62
Figura 26 – Valores pagos aos músicos (www.ramalheira.com/publicacao/os-jazzes-em-ilhavo-dos-anos-2040).	63
Figura 27 – Relação de Partituras dos grupos “Liberdade Jazz” e “Sexteto” (arquivo pessoal do Eng.º Ramalheira).	64
Figura 28 – Notação utilizada nos modelos de reconstituição da bateria.	67
Figura 29 – Exemplo de diferentes grafias para um mesmo resultado sonoro.	68
Figura 30 – Notação utilizada pelo website “Wills Drum Lessons” nas transcrições de bateria (http://willsdrumlessons.com/downloads/transcriptions).	68
Figura 31 – Modelo 1 de partitura com a bateria para a música “Olympia”.	74
Figura 32 – Modelo 2 de partitura com a bateria para a música “Olympia”.	79
Figura 33 - Modelo 1 de partitura com a bateria para a música “Políticos”.	86

Figura 34 – Modelo 2 de partitura com a bateria para a música “Políticos”.....	94
---	-----------

INTRODUÇÃO

A Bateria é o instrumento que eu estudo. É a forma com a qual eu me relaciono e compreendo a música. Iniciei meus estudos em música no ano de 1991, na Escola de Música de Brasília (EMB), a partir da musicalização infantil tocando flauta doce e logo em seguida trompa. Em 1998 iniciei os estudos de bateria com o Prof. Paulo Marques na mesma instituição. Segui também os estudos com os professores Cezar Borgatto, Marcio Bahia, o carioca Jorge Gomes, Kiko Freitas, entre outros. Após me formar Bacharel em Estatística pela Universidade de Brasília, resolvi dedicar-me integralmente à música. Nessa jornada pude dividir o palco e trocar experiências com músicos de grande expressão, entre eles Hamilton de Holanda, Ivan Lins, Ithamara Koorax e Guilherme Arantes. Em busca de um constante aperfeiçoamento e aprendizado engajei meus estudos no Mestrado em Música na Universidade de Aveiro, na vertente Jazz Performance, e que resultam nessa tese de mestrado.

As conversas com a Prof.^a Dr.^a Susana Sardo foram direcionadas a encontrar uma problemática que compreendesse a bateria enquanto epicentro para a minha investigação. Assim, analisando o conhecimento que se tem a respeito da bateria, encontramos um aspecto simbólico desse instrumento, onde a denominação histórica em Portugal de um grupo musical por Jazz-Band – ou simplesmente por Jazz - se justificava a partir mais da instrumentação do que propriamente do repertório. Decidi, portanto, centrar o meu trabalho num estudo sobre esse fenômeno histórico que de alguma forma oferece à bateria parte da responsabilidade da disseminação do vocábulo “jazz” em Portugal.

Sabemos que em Portugal a introdução da bateria num conjunto de agrupamentos musicais emancipados das bandas filarmônicas, se estabeleceu como um fenômeno nacional (Martins 2006, 82). E que esse processo deu origem à criação dos jazzes, ou seja, grupos de música constituídos, em média, por cerca de 6 a 8 elementos, e que se dedicavam fundamentalmente a acompanhar os bailes em diferentes contextos: chás dançantes, festas da burguesia, clubes recreativos, hotéis, restaurantes, eventos sociais e outros.

Todavia, este domínio importante da história da música em Portugal ainda não foi estudado em detalhe pelo que, num momento em que os estudos de jazz começam efetivamente a surgir em Portugal, importa colocar estes agrupamentos na agenda da investigação.

Nesse sentido, produzi um recorte geográfico pelo conhecimento da existência de Jazz Bands em Ílhavo. As pesquisas bibliográficas em fontes históricas, ou seja, livros e jornais, ajudaram a construir um panorama histórico geral de como Ílhavo se desenvolveu ao longo do tempo.

Ficou nítido que esta cidade em certos aspectos culturais desenvolveu-se paralelamente às grandes cidades, salvo as proporções. No âmbito da música, entre outros aspectos, percebeu-se que as filarmônicas, que já eram três nas primeiras décadas do Séc. XX, alimentaram a formação dos Jazzes.

Assim, a presente dissertação se estruturou em 4 capítulos. O primeiro trata da saída do jazz da América e sua chegada em Portugal, e são apresentados o enquadramento teórico, os objetivos, a metodologia, a revisão de literatura e justificação académica, e a problemática. O segundo capítulo descreve sobre a conexão da bateria e o jazz. O terceiro aborda um contexto geral sobre Portugal e mais especificamente o contexto social em Ílhavo. O último capítulo apresenta dois modelos de reconstituição da parte de bateria para duas músicas do repertório dos jazzes.

1. A viagem dos Jazzes entre a América e Portugal: Enquadramento teórico, Objetivos, Metodologia, Revisão de Literatura e Justificação Acadêmica, e Problemática

Enquadramento teórico

O Jazz chegou à Europa através dos soldados norte americanos durante a I Guerra Mundial. Este dado encontra-se sobejamente discutido e fundamentado por autores como Taylor Atkins (2003) e Stuart Nicholson (2005). A França tornou-se a principal porta de entrada do jazz na Europa e Paris, cidade cosmopolita onde efervescia uma pluralidade de culturas, foi palco pioneiro para muitos artistas do gênero.

No período entre as duas grandes guerras mundiais, na Europa, o Jazz teve uma expansão importante por toda a Europa que contagiou diversos compositores e géneros musicais, sobretudo nas grandes capitais. São exemplos desta expansão algumas obras dos compositores europeus Claude Debussy, Kurt Weil, Dmitri Schostakovich, Igor Stravinsky, Darius Milhaud, Erik Satie, Maurice Ravel, mas também os americanos George Gershwin e Aaron Copland. Além disso o jazz tornou-se popular em certas salas de concertos, cabarés e restaurantes de Berlim, Paris e outras cidades, consolidando-se um circuito internacional de repertórios de jazz, sobretudo em gravações e partituras entre as décadas de 1910 e 1930. Por causa do domínio nazista, antes e durante a II Guerra Mundial, o jazz, música condenada pelos dominadores por causa de sua alegada origem negra, tornou-se quase intransitável no continente, mas sobreviveu por conta dos músicos europeus.

Up to 1933 jazz in Germany was in an infantile state, as it was everywhere else in Europe. From 1933 to 1940 there was little jazz, since it was not approved of by the Nazis. During the war, most musicians were mobilized; dance music and jazz were played by Dutch, Czech and Italian musicians in Germany who played American tunes but disguised them with German titles. After 1945 things were pretty bad during the black market era with no instruments, music, or records available. This all changed in 1948 after the currency reform. Musicians played the tunes they heard on Armed Forces Network broadcasts and later on records. Since then, from a state of imitation, German jazz has come of age during the years 1952-55, and has gained the recognition of foreign critics and fellow-musicians alike. (Dietrich Schulz-Koehn¹ apud Tirro 2002, 67)

¹ Dietrich Schulz-Koehn, quoted without documentation by Leonard Feather in his liner notes to "Das" Is Jazz' (Decca DL 8229). Schulz-Koehn is a fascinating figure in German jazz circles: an officer in the Luftwaffe and yet a jazz connoisseur, he published and contributed to an underground jazz newsletter during World War II. See Mike Zwerin, *La Tristesse de Saint Louis: Swing under the Nazis* (London: Quartet Books, 1985). (Tirro 2002, 67)

As duas mais importantes cidades portuguesas, Lisboa e Porto, mas sobretudo Lisboa, foram favorecidas na recepção do Jazz em Portugal, logo na década de 1920. No que a Lisboa diz respeito várias fontes mostram que, embora timidamente, uma música diferente começou a povoar *nightclubs*, *dancings*, café, bares, restaurantes, teatros, cinemas. A partir da fundação da rádio na década de 1930, e da televisão em 1956, o jazz veio a ser difundido também através destes meios (Cordeiro, 2004). No aspecto particular da rádio, Moreira (2012, 18) descreve:

As orquestras da rádio foram, no contexto nacional, um importante veículo de divulgação do repertório associado ao jazz, embora não existam ainda estudos sistemáticos acerca do assunto. Dos anos 20 aos anos 30, o jazz integrava com outros géneros e estilos musicais o repertório base da maioria das orquestras e pequenos agrupamentos de “música ligeira” em Portugal. Este dado é decisivo para entender qual a relação das orquestras, compositores, arranjadores e músicos com aquele tipo de repertório no âmbito radiofónico.

O autor ainda destaca que as transformações ocorridas nas orquestras de dança entre os anos de 1920 e 1930, que na sua instrumentação deixaram de empregar algumas cordas (viola e violoncelo) e passaram a incluir sobretudo a bateria² e outros sopros (saxofones e trompetes), agora permitiam a divulgação de estilos como *foxtrot*, *one step*, *charleston*, *schimmy*, *two step*, etc. Foi em 1936 que a Emissora Nacional de Radiodifusão teve a primeira orquestra contratada para o programa de variedades. Essa orquestra, que além da bateria contava com piano, contrabaixo, violino, trompete, trombone, dois saxofones e banjo, e por vezes reforços de clarinetes e concertinas, estaria voltada a interpretar tais estilos. A partir dos anos 1940 o jazz passaria a integrar o repertório das orquestras ligeiras da rádio, sem, contudo, ter força, tanto no âmbito político quanto cultural, para ser um estilo exclusivo de um programa radiofónico. (Moreira, 2012).

Na década de 1920, o Jazz era reconhecido como uma “música nova” (Ferro, 1924) e nem sempre adotava o nome de Jazz. Os sons dessa música nova e as práticas a ela associadas, eram frequentemente designadas pelos estilos, já citados, que compunham o repertório (*foxtrot*, *one step*, *charlesotn*, *schimmy*, etc), conforme é possível encontrar nas diferentes formas de divulgação de eventos onde este tipo de música tinha lugar.

² Definição de “bateria” em *A Dictionary for the Modern Percussionist and Drummer*: “drum set. A collection of drums, cymbals, and auxiliary instruments situated so that they can be played by a single musician. Instruments in a drum set usually include a bass drum sitting on the floor, a snare drum, one or more toms, one or more suspended cymbals, and a hi-hat. Common auxiliary instruments include cowbell, woodblock, electronic triggers or electronic drums, gongs, and temple blocks depending on the time period of the set and the style of music being performed.”.

Ainda no início do século XX, Vítor Sardinha, em “A Música ao Vivo nos Hotéis da Madeira” (2008) chama a atenção para que as vias marítimas foram importantes fontes de intercâmbio cultural pelas quais o jazz chegou a Portugal, mais precisamente ao Funchal, dado o facto de esta cidade ser escala quase obrigatória das embarcações que navegavam pelo Atlântico, oriundas também da América do Norte. Partituras, discos e instrumentos chegavam a essa cidade, bem como os músicos que tocavam nos bailes que aconteciam em todas as classes dos navios. Sardinha refere que esses músicos compartilharam também seus conhecimentos através de aulas particulares aos músicos locais da ilha.

Este autor também relata que o movimento musical na Madeira foi tão intenso, que os hotéis acabaram assim fomentando o profissionalismo dos músicos, garantindo a eles contratos de trabalho com respaldo social, que lhes davam direitos como férias e dia semanal de folga. Esses músicos atuavam nos bailes dos hotéis, e por vários momentos durante o dia, entretenendo os turistas que lá se hospedavam. Em Lisboa uma situação que me chamou muito a atenção foi descrita por Santos (2012, 18), e trata de um navio-universidade que atracou com 500 estudantes norte-americanos. A jazz-band desta embarcação atuou no famoso *dancing* Maxim’s em 1927.

A figura seguinte, de 1925, que noticia um evento ligado aos automóveis, em Lisboa, faz referências ao jazz estabelecendo uma conexão de modernidade entre a música os automóveis e, por consequência, um estilo de vida.

IV Salão de Automoveis

Os dois primeiros dias do IV Salão de Automoveis, que se inaugurou no Coliseu dos Recreios, na tarde do sábado, excederam toda a nossa expectativa, oferecendo um lindo esboço a vasta sala de espectáculos, completamente transformada pelo fino gosto do distinto artista sr. Augusto Fina, um verdadeiro salão de exposições.

Durante os dois primeiros dias, entre a numerosa assistência, via-se grande numero de pessoas da nossa sociedade, e do corpo diplomatico.

Esta tarde deve ter-se inaugurado os ‘chás’ dançantes, que são abrilhantados pela eximia orquestra ‘jazz band’ do Club Mayer.

Estamos certos de que a bela iniciativa do Automovel Club do Portugal continuará a ser o ponto de reunião de tudo que de melhor conta a nossa aristocracia.

Figura 1 – IV Salão de Automóveis (jornal Diário de Lisboa em 06/07/1925).

Os agrupamentos de jazz tinham a função de fazer música para se dançar e propunham uma moderna forma de arte, como liberdade e criação, que englobava as características de uma nova forma de vida, sendo capaz de provocar entusiasmos em seus apreciadores (Ferro 1924,

60-62). O intelectual e jornalista António Ferro, que veio a ter um grande papel na política cultural do regime de Salazar, escreve também, que “A influência da arte negra sobre a arte moderna torna-se indiscutível” (Ferro 1924, 71) referindo-se às origens do Jazz. Nesse trabalho afirma ainda a necessidade dos executantes serem negros em corpo ou alma para se ter sucesso, denotando assim um valor crítico e criativo à cultura negra.

Contudo, nem todas as críticas foram sempre positivas. Enquanto António Ferro caracterizava as Jazz-Bands como “enérgicas” e dotadas de “liberdade e criação”, Ferreira de Castro publicou um texto na *Ilustração Portuguesa* de 19/01/1924, intitulado “A Propagação do Jazz-band” criticando, sob vários aspectos, a nova música:

(...)Música de selvagens, donde se levitam gritos desbravadores de selvas, onde há mãos que rufam tambores como nos batuques africanos, mãos negras que tângem peles de veado distendidas sobre troncos ôcos, o jazz-band não tem suave harmonia das músicas clássicas;- a languidez dum minueto de antanho, a plástica rítmica duma pavana, que os corpos estilizados das mulheres de outrora dançavam com lentidão, com sonambolica volúpia, esculturando passos em doirados salões.(...)

Um dos ingredientes que diferencia esta nova sonoridade quando comparada com outras práticas já instituídas, é a inclusão de um instrumento de percussão designado em português por “bateria” ou “bateria jazz”. Trata-se de um instrumento inicialmente composto pelo bombo, tarola e pratos, e responsável por dar cadência e reforço rítmico à música. Este instrumento chega à Europa com os músicos norte-americanos e trata-se de uma junção engenhosa dos três componentes – já aqui utilizados individualmente há muito – de forma a serem tocados por apenas um instrumentista. (ver cap. 2)

Em Portugal, o fenómeno da recepção do Jazz adquire diferentes perfis em função dos locais a partir dos quais analisamos o processo. Se nas grandes cidades de Lisboa e Porto o jazz entrou por via dos músicos norte-americanos quer como performers e divulgadores quer como modelos para os músicos portugueses, já nos meios não cosmopolitas esta sonoridade entrou de forma tímida e bastante mesclada com as sonoridades e meios de produção locais. Portugal era, e é, um país onde proliferavam centenas de bandas filarmônicas³ que, na verdade, se tornaram contextos privilegiados para projetos de diálogo com o Jazz e com a modernidade que de muitas formas se tornava insinuante em diversos aspetos da vida social. A partir destes agrupamentos, na década de 1920, emanciparam-se pequenos ensembles que incluíam *bateria jazz* para poderem interpretar um repertório diferente do que habitualmente se fazia nas bandas. Esse repertório era invariavelmente composto por charlestons, shimmy,

³ Consulta realizada em <http://www.bandasfilarmonicas.com/bandas/> (acedido em 12/01/2016) e no artigo Bandas Filarmonicas da *Enciclopédia da Música Portuguesa no séc. XX*, por Lameiro, Granjo e Bento (2010).

foxtrots, entre outros, que era, no entanto, interpretado de uma forma diferente, com o intuito de propiciar a dança, e, portanto, de acompanhar os bailes locais. Estes agrupamentos eram designados genericamente por “jazzes”.

Para percebermos este movimento é importante conhecer os processos locais a partir dos quais ele se formou, se disseminou e se consolidou. Nesse sentido, os estudos de caso – como o de Ílhavo – são fundamentais para o entendimento desta realidade que, no caso deste trabalho, oferece um especial enfoque ao papel da bateria enquanto instrumento simbólico e propiciador de novas sonoridades e, com elas, de novas oportunidades criativas, musicais e sociais.

Objetivos

Este trabalho desenvolveu-se a partir de pesquisa documental, bibliográfica e histórica em geral, e também de análise musical, além de propostas concretas de acompanhamentos de bateria num conjunto selecionado de repertório. Nesta medida, foi um objetivo principal contribuir para o conhecimento documentado sobre o papel do instrumento Bateria na divulgação do Jazz em Portugal através de um estudo de caso centrado nas primeiras Jazz-Bands de Ílhavo.

Além deste objetivo central desenharam-se outros paralelos, nomeadamente:

- a) conhecer e documentar o contexto histórico, demográfico e cultural que propiciou a criação das Jazz-Bands em Ílhavo;
- b) compreender os processos de transformação musical e social que resultaram da adoção da Bateria no contexto da música em Ílhavo;
- c) identificar o modo como os instrumentistas pioneiros atuavam social e musicalmente;
- d) inscrever as Jazz Bands de Ílhavo no quadro da recepção do Jazz em Portugal
- e) identificar os elementos estilísticos e sonoros importados de eventuais modelos de Jazz Norte-Americano;
- f) propor duas formas de reconstituição hipotética das linhas de Bateria de alguns exemplos de repertório.

Metodologia

Para cumprir os objetivos propostos, que se remetem a fatos passados, realizou-se um trabalho historiográfico com uma perspectiva etnográfica no sentido de compreender o contexto em que as Jazz-bands de Ílhavo tiveram a sua existência. Esse trabalho teve foco sobretudo na análise de documentação histórica dos veículos de comunicação que atuavam na época referida. Coleções particulares de partituras e fotografias que se relacionavam de alguma maneira com essas jazz-bands, dentro do recorte histórico definido, também contribuíram imensamente para o trabalho. A busca incluiu todos os tipos de informações: nomes de músicos e divulgadores do jazz, fatos ícones dentro da história das jazz-bands, informações de como decorreram a formação, em todos os aspectos, dessas jazz-bands (escolha da instrumentação e dos músicos, repertório e arranjos). As pesquisas em arquivos on-line, ainda que com pouco resultado positivo, complementaram e direcionaram a pesquisa de campo.

Outra tarefa importante foram as entrevistas realizadas durante o trabalho de pesquisa local, que pretenderam resgatar um conhecimento na memória dos indivíduos que participaram de alguma forma desses processos para manter essa história viva.

Neste sentido aventuro-me numa espécie de etnografia histórica, na perspectiva proposta por Mac Marshall (1994), e, James Clifford e George E. Marcus (1986).

Clifford e Marcus (1986), a partir de um seminário que envolveu 10 participantes, consolidaram uma série de discussões relevantes para a etnografia. O intuito foi identificar pontos críticos, a partir de uma série de casos, colocando em evidência profundas questões que são de suma importância para a busca de legitimidade para a escrita de pesquisas em etnologia. Legitimidade essa que se configura tanto na posição do agente etnográfico como na representatividade de questões, fatos, evidências e diálogos. Ou seja, para compreender o presente é frequentemente importante perceber também o modo como a história o construiu, embora saibamos que o olhar a partir do qual reconstruímos a história é sempre um olhar presente independentemente da carga relativista que queiramos oferecer. Frequentemente essa reconstrução da história só se torna possível a partir da história oral ou, pelo menos, do cruzamento desta com a história documentada baseada na escrita. Marshall (1994) ressalva que a cultura é também fomentada por tradições orais. Assim compreende que tão quão importantes são os registros históricos escritos, são os relatos orais, ou seja, são complementares. É também necessário perceber a perspectiva e interesse dos

nossos colaboradores no terreno sem os quais, frequentemente, não é possível desenvolver o nosso trabalho.

Revisão de literatura e justificação académica

O estudo sobre o fenómeno das Jazz-bands em Portugal não foi ainda substancialmente desenvolvido embora o assunto tenha sido já diagnosticado por vários investigadores. Entre estes o músico e musicólogo Helder Bruno Martins (2006) cuja tese de mestrado *Jazz em Portugal (1920-1956)* se debruça sobre as primeiras manifestações de jazz em Portugal, elencando vários casos centrados, sobretudo, na cidade de Lisboa. O jornalista João Moreira dos Santos (2012; 2011 e 2017) escreveu vários trabalhos, organizou exposições e compilou também muita informação, muito centrado em Lisboa, mas trazendo importantes contributos para o entendimento dos processos que estiveram na base do estabelecimento das práticas do Jazz e das jazz-bands em Portugal.

Na *Enciclopédia da Música em Portugal no séc. XX* (Castelo Branco 2010) os divulgadores e jornalistas Manuel Jorge Veloso, Carlos Branco Mendes e António Curvelo traçam uma história do Jazz em Portugal sem, contudo, se referirem, na primeira metade do século XX aos contextos de prática do jazz fora da região de Lisboa que, de acordo com o que observámos em Ílhavo, parece constituir uma lacuna que este trabalho se propõe a preencher, ainda que parcialmente.

Por outro lado, os estudiosos do movimento filarmónico em Portugal também não têm prestado atenção às ligações deste universo com o as jazz-bands. Sabemos que os lugares com maior tradição filarmónica em Portugal foram claramente mais propícios à formação de jazzes. Foi o que aconteceu na cidade de Ílhavo que possuía, na década de 1920, três Bandas Filarmónicas: 1-a Banda da Fábrica da Vista Alegre; 2- a Música Velha (e atual Filarmônica Gafanhense); e 3- a Banda dos Bombeiros Voluntários de Ílhavo. Destas bandas emergiram alguns jazzes, activos entre as décadas de 1920 e 1950, nomeadamente o Cartola Jazz, Ilhavense Jazz, Rádio Jazz, Liberdade Jazz, entre outras.⁴

Este é um saber que neste momento se situa no domínio de um conhecimento tácito mas que até agora ainda não foi documentado. É urgente, para a inscrição de Portugal no quadro dos estudos internacionais de Jazz, conhecer este fenómeno local que foi central para a disseminação de uma sonoridade nova e que era também símbolo de modernidade (Ferro, 1924). Apesar de já existirem estudos na área do Jazz em Portugal, é de ressaltar a

⁴ Consulta realizada em www.ramalheira.com (acedido em 05/01/2016).

importância dos Jazzes de Ílhavo pois trata-se de um assunto que não tem sido tratado no âmbito dos estudos académicos, tornando-se mais um contributo para o enquadramento desses jazzes.

Problemática

As primeiras fontes de informação sobre o jazz em Portugal apareceram em forma de críticas nos jornais e outros periódicos, e pequenas referências nas colunas sociais que informavam a presença de jazz-bands em eventos. Apesar de alguns artigos e livros antigos trazerem o conhecimento de um novo movimento musical nos EUA, data de 1919 o artigo que primeiro menciona a palavra “jazz”, publicado em 17 de agosto no jornal *A Capital*, e que será discutido adiante.

Outra das mais antigas e importantes referências sobre o Jazz em Portugal resulta da opção de António Ferro quando intitula o seu livro sobre a modernidade como “A Idade do Jazz-Band” (1924). Desde então o Jazz foi sendo frequentemente relacionado nos jornais e revistas. Os jazz bands foram sendo cada vez mais relatados e suas atuações mais intensas, e a presença desse fenómeno foi-se alargando no país.

A partir dos meados da década de 1940 o jazz inicia um processo de consolidação, com ações regulares, com a organização de importantes concertos e festivais, as criações do Hot Club Portugal (1948) e do Clube Universitário do Jazz (1958), a criação do programa “O Jazz, esse desconhecido” na Rádio Universidade de Lisboa (1958) e do programa TVJazz na Rádio Televisão Portuguesa (1958). Tornaram-se importantes divulgadores: Luís Villas-Boas (26/03/1924 – 10/03/1999) fundador do primeiro clube de jazz em Portugal (o Hot Clube de Portugal) e promotor do festival internacional Cascais Jazz que trouxe a Portugal importantes músicos do jazz; Raul Calado (20/05/1931) apresentador, conferencista e júri no âmbito de eventos relacionados ao jazz; a pianista, compositora, professora e colaboradora da imprensa Francine Benoît (30/07/1894 – 27/01/1990); o músico baterista e apresentador Manuel Jorge Veloso (21/05/1937); o escritor, radialista e apresentador José Duarte (23/06/1938); o jornalista, escritor, criador do programa radiofónico “Jazz a Dois” João Moreira dos Santos (1971); e o compositor, baterista, promotor e produtor Paulo Gil (1937).⁵

⁵ Consulta realizada em <http://www.fcsh.unl.pt/inet/projectos/mensageirosdojazz/pagina.html> (acedido em 22/12/2015)

Hoje (2017) são inúmeros os festivais de jazz espalhados por todo o país, é crescente o número de instituições voltadas ao ensino do gênero e cada vez são mais expressivas as participações dos músicos portugueses no cenário do jazz.

Tal como já referido uma aprofundada pesquisa bibliográfica sobre jazz foi realizada por Hélder Bruno Martins e consta em seu livro “Jazz em Portugal (1920-1956)” de 2006. Neste trabalho o autor explora importantes artigos que foram publicados nos meios de comunicação da época e que também fundamentam a bibliografia de outros livros de autores como José Duarte (1981), João Moreira dos Santos (2012) e António Rubio (2008) que, em algum momento, referem-se às décadas iniciais do aparecimento do Jazz em Portugal. Contudo estes trabalhos não referem informações para as décadas que compreendem 1920 e 1940, nomeadamente sobre as Jazz-bands que existiram fora das cidades de Lisboa e Porto, como é o caso de Ílhavo que, apesar de ter tido várias Jazz-Bands, não foi abordada.

Um importante fato ligado a esses jazz-bands era a instrumentação que passara a contar com um novo instrumento: a bateria. Os percussionistas responsáveis por tocar a bateria, de maneira vulgar, eram também conhecidos por “jazz”, conforme releva Martins (2006). Tão marcada ficou a associação do instrumento com a terminologia “jazz” empregada em Portugal, que Santos (2012, 16) escreve:

Sobre a existência de jazz ao vivo nos clubes, importa antes de mais explicitar duas questões. A primeira prende-se ao fato do termo “jazz” se confundir nos anos 20 (e assim se manteve até praticamente os anos 50) com a bateria, instrumento musical de percussão cujo executante era, por isso mesmo, apelidado de jazz-bandista. A segunda tem a ver com o jazz ser então essencialmente uma música de dança, não havendo ainda o conceito de concerto.

A presença da bateria em uma formação musical podia então denominá-la como uma Jazz-Band ou um Jazz. Fica evidente que, além da função musical do instrumento, a bateria possuía então um aspecto icônico, e nessa medida, um aspecto simbólico que definia o gênero musical. O primeiro problema que se levanta nesta dissertação prende-se precisamente com esta dimensão da presença da bateria nos jazzes mas a ausência do seu papel musical nas partituras que chegaram aos dias de hoje, dado o simbolismo icônico da sua presença. Porque razão a bateria não era alvo de notação musical e de que modo é que ela poderia actuar musicalmente durante a performance?

No âmbito do estudo da música já se engloba um conceito próprio de iconicidade, onde se identifica uma semelhança entre o que pode ser a prática musical e um outro determinado aspecto não musical (Rice 2001, 31). No caso deste estudo ainda é possível embasar que o próprio conceito de iconicidade contribui para uma indicação musical. Assim, o instrumento,

enquanto aspecto físico, ou seja, a presença dele na instrumentação, “supera a realidade pelo símbolo” (Huchet 2009, 38). Enquanto realidade visível as jazz-bands estavam desempenhando a responsabilidade de executar a música, tinham o símbolo da bateria para justificar seu nome, mas tinham um repertório distinto do repertório de gênero jazzístico norte-americano. Resta saber qual a identificação que era, nessa altura, possível de estabelecer entre as duas realidades musicais europeia e norte-americana.

É importante também ressaltar que a bateria estava presente e sendo executada, obviamente, tinha uma representatividade sonora e nova pois agora se tinha um único percussionista responsável por executar diversos instrumentos. É suspeito que existiu um processo ao longo desses 30 anos de adaptação e desenvolvimento do instrumento dentro da performance musical e possivelmente uma aproximação dos elementos musicais e repertório com o jazz norte-americano. Se fossem reconstituídos, como seriam alguns desses estádios de desenvolvimento possíveis na prática da bateria?

Considerando que o significado do jazz traz uma pluralidade de conceitos como liberdade, interpretação livre, improvisação, ruptura da estética e musical se comparada a outros estilos, e diálogo (sem desconsiderar, obviamente, o contexto social onde ele foi germinado, que é um fator exclusivo na sua origem), absorver apenas um desses conceitos poderia ter sido um embasamento icônico para a denominação desse novo estilo musical ou o contexto no qual ele se inseriu fosse ele político, social ou na função que exercia.

Portanto, o conceito de iconicidade torna-se central no desenvolvimento desse trabalho, tanto no aspecto material quanto no aspecto sonoro. Pode, portanto, considerar-se que esse conceito tal como proposto por Steven Feld (1988), se desenvolve ao longo das pesquisas e construção desta de dissertação.

Um traçado paralelo, que em muitos aspectos se assemelha ao que aconteceu em Portugal, pode ser observado na história da recepção do Jazz e da bateria no Brasil. O Brasil não era a principal rota dos músicos norte-americanos, contudo houve manifestações do gênero naquele país. A divulgação do jazz norte-americano no Brasil foi mais intensa com a comercialização de discos a partir da década de 1930 (Tinhorão, 1990).

O aparecimento preciso da bateria no Brasil é incerto, todavia Barsalani (2009, 19) registra importantes evidências:

Segundo Tinhorão (1990, p.253), teria sido ‘o alvíssimo baterista e pianista euro-americano Harry Kosarin quem daria a conhecer aos cariocas e paulistas, a partir de meados de 1919, com as exhibições do seu Harry Kosarin Jazz Band a novidade da bateria americana’. Esta hipótese contradiz informações trazidas pelas ‘Notas

Teatrais’ da Revista *Fon-Fon* de 1º de dezembro de 1917 (apud IKEDA, 1984) que revelam:

Esta glória cabe aos Estados Unidos de onde veio agora para a orquestra do Teatro Fênix (RJ) um músico trepidante que, além de batucar em onze instrumentos diversos, ainda por cima sopra uns canudos estridentes e remexe-se durante todo o espetáculo, numa espécie de gigue circunscrita ao lugar que ele ocupa no meio aos seus colegas.

Segundo o pesquisador Alberto Ikeda, o referido ‘músico trepidante’ seria Harry Kosarin, presente então no Brasil dois anos antes do que registrou Tinhorão, acompanhando a American Rag-Time Revue. A informação da revista não explicita propriamente a existência de uma bateria (talvez porque o termo não estivesse estabelecido), indicando apenas um aglomerado de onze instrumentos que são batucados. No entanto, conforme bem notou o pesquisador Uirá Moreira (2005, p.126), a palavra ragtime no nome do grupo nos induz a acreditar a existência de um baterista entre seus músicos.

A inserção da bateria nos gêneros musicais brasileiros fez refletir a imagem do jazz sobre os conjuntos de música. Os “Oito Batutas”, grupo que tinha como líder o famoso maestro, flautista, saxofonista e arranjador brasileiro Pixinguinha, foi um dos primeiros grupos a adotar o instrumento bateria. Em seu repertório executavam maxixes, polcas, e sobretudo, choros. Apresentaram-se, entre os anos de 1922-1923, na França e na Argentina, onde a imprensa local fez referência ao conjunto como um jazz-band (Coelho, 2013).

A função da bateria passou a ser complementar ao ritmo base dos gêneros populares brasileiros, como o samba, maxixe e a marcha, bem como a polca, a valsa, o *fox-trot* e o tango (Filho, 2014). Muitos instrumentos de percussão eram executados nesses ritmos, em especial o pandeiro brasileiro, o tamborim e o surdo. Adaptar o instrumento à realidade musical significou assimilar as sonoridades com os instrumentos de percussão, feito esse com maestria pelos bateristas Luciano Perrone e Sut (Barsalani, 2009). Entretanto, outras evidências da utilização da bateria no Brasil estão ligadas à realização da sonoplastia no cinema mudo (Pellon, 2009).

Por influência do be-bop norte-americano – já depois da década de 1940 - surgem no Brasil pequenos grupos musicais, normalmente trios compostos por piano, contra-baixo e bateria, que executam temas de samba (e música brasileira) com harmonias bem elaboradas e improvisos. A esses grupos foi designado o rótulo de Samba-jazz (ou jazz-samba). Destacou-se nessa cena o baterista Edison Machado (Rio de Janeiro, 31/01/1934 – Rio de Janeiro, 15/09/1970), que realizou as primeiras gravações utilizando o prato de forma constante para conduzir o ritmo, configurando o que é conhecido entre os músicos brasileiros se conhece por “samba no prato”. Em seguida surge a bossa nova, que calcada no ritmo leve do samba e com uma específica batida de violão elaborada por João Gilberto tornou-se um estilo da música brasileira bastante expressivo que teve expansão mundial (Dias, 2013).

Em Portugal os processos de afirmação da bateria nas práticas musicais locais conheceram uma dispersão territorial, não só nas cidades mais cosmopolitas mas também em pequenas comunidades fora dos meios urbanos. O último problema que se coloca nesta dissertação prende-se com a observação do contributo do caso de Ílhavo para este processo de afirmação da bateria e do Jazz nas décadas que antecederam o Estado Novo.

2. A bateria e o jazz: uma história comum

O Jazz

As origens do Jazz imensamente discutidas, pesquisadas e divulgadas através de bibliografias como Ulanov (1961), Atkins (2003), Nicholson (2005), Veloso, Mendes e Curvelo (2010) e filmografias como Burns (2001), entre outros, remetem às raízes africanas dos negros escravizados, os quais, obviamente, levaram consigo para os Estados Unidos da América (EUA) a cultura de suas músicas, danças e demais tradições. Algumas fontes atrás mencionadas sugerem que o estilo musical tenha surgido em Louisiana, especificamente em Nova Orleans, no delta do Mississippi, no final do século XIX ou início do século XX. Apesar de escravizados, os negros africanos ou os seus descendentes não perderam sua voz. O canto fazia parte de seu dia a dia, na lavoura de algodão, nos cultos religiosos e em suas demais celebrações, as quais foram se moldando em função das circunstâncias políticas. Uma das principais influências na formação do jazz foi o Blues, estilo musical rural, que emergiu nos finais do séc. XIX e que evoluiu com a migração de negros para as grandes cidades dos Estados Unidos durante essa época. Os espirituais negros, o blues e o ragtime, entre outras práticas e tradições locais formaram uma importante base que influenciou o despontar de novos gêneros musicais, entre os quais o jazz. Merriam e Garner (1968) exemplificam várias hipóteses e especulações a respeito do significado da palavra “jazz”, porém não parece existir um fato específico delimitável que o concretize sua denominação.

Entre os elementos que compõe e contribuem para uma definição de Jazz no presente, Veloso, Mendes e Curvelo (2010) especificam três: a utilização das *blue notes* como recurso melódico, os efeitos tímbricos nas expressões instrumentais (principalmente nos sopros) e vocais, e o *swing* (que neste caso é definido pela “frequente utilização de síncopes e acentuações inesperadas”). Esses autores também incluem um quarto elemento, ao meu ver um elemento inseparável e enraizado neste gênero musical, tendo vista ser elemento central de estudos de importantes teóricos como Berliner (1994) e Monson (1996), sobre o que é a “improvisação”. Berliner (1994) esclarece que a “improvisação” no contexto do jazz advém da interação musical, onde os instrumentistas recriam uma música de forma livre, absorvendo e apresentando ideias próprias, o que acaba por gerar de forma instantânea uma nova composição.

Uma contextualização sobre os conteúdos que estão na base do aparecimento do Jazz é exposta por Porter (2002, 6-7), baseado, por seu turno, nas referências de Ogren (1989) em *The Jazz Revolution*, e de Baraka (1963) em *Blues People*:

Ragtime piano players, brass bands, string bands, popular tunesmiths, “serious” composers, performers in minstrel and vaudeville shows, and members of large orchestras and dance bands created music that included elements of syncopation, improvisation, blues harmony and melodic figures, and a variety of tonal effects (growls, melismas, and so forth). All these elements helped to distinguish this music from other popular and concert music. Although “jazz” initially signified an approach to interpreting a musical score or playing one’s instrument, by the late 1910’s musicians and observers alike increasingly saw it as a style of syncopated, instrumental dance music in and of itself, which was performed by barroom piano players, small combos in nightclubs, and larger “syncopated” orchestras holding forth in dance halls, theaters, and, occasionally, the concert hall.

Uma dinâmica evolutiva do Jazz, com alguns dos seus estilos influentes, é ilustrada na seguinte figura proposta no popular site Wikipédia procurando resumir o processo de forma a entender-se esquematicamente. Apesar da volubilidade da wikipédia, os seus conteúdos, colaborativos, mostram bem como a história é pensada, escrita e reescrita colectivamente tornando-se uma referência e uma ferramenta de negociação entre diferentes visões.

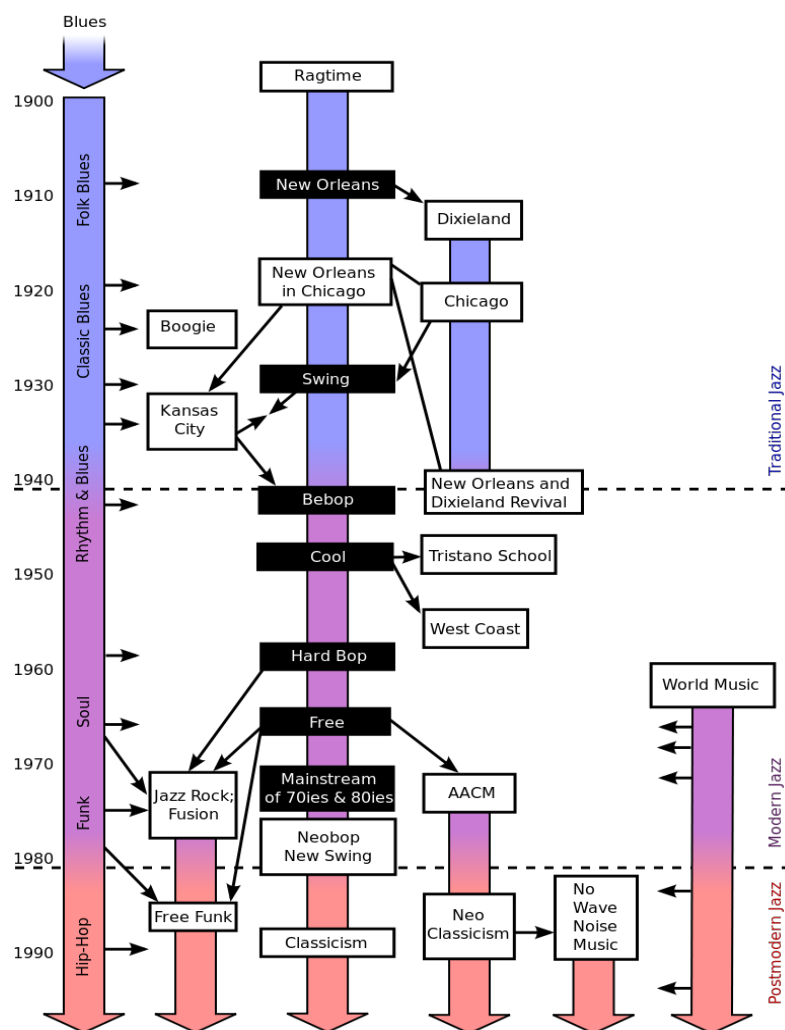


Figura 2 – Alguns Estilos Influentes do Jazz (fonte: Wikipédia. https://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_du_jazz#cite_ref-1).

Entre os elementos que ali são apontados e que compunham esse novo estilo está o *swing*, um complexo elemento que desafia as definições. Esse mesmo elemento acaba por assimilar distintos conceitos no decorrer do Séc. XX, para os quais Figueiredo (2015) determina quatro acepções:

- i) uma característica associada ao carácter de vários domínios de música (e particularmente o jazz) nas quais o ritmo e a sua relação com uma pulsação estável provocam no ouvinte uma sensação de movimento e propulsão para a frente no tempo, o chamado *swing feel* ou *swing feeling* (Gridley 1988: 6-8; Gridley, Maxham, e Hoff 1989: 520; Robinson 1994: 1176);
- ii) uma característica rítmica de alguns domínios de música (mormente o jazz e outros domínios com raízes nos blues) que consiste numa diferenciação na duração de colcheias consecutivas, originando uma subdivisão do tempo em figuras desiguais geralmente conhecidas por colcheias *swingadas* ou *swing eighths* ou *swinging eighths* (Gridley, Maxham, e Hoff 1989: 520)36;
- iii) um estilo de jazz onde as duas acepções anteriores estão fortemente presentes; e
- iv) um período da história do jazz, conhecido por «era do swing».

De acordo com os pontos i) e ii) enunciados por este autor, a marcação rítmica da bateria passaria então a evidenciar o “swing”, que também encontrou adaptações para que pudesse ser representado. Assim demonstra Riley (2009):

The pulse of jazz is a quarter-note feel with an eighth-note triplet subdivision. Over the years, different rhythmic phrases have been written to represent this pattern. Here are the four most common ways of notating the jazz ride cymbal pattern:

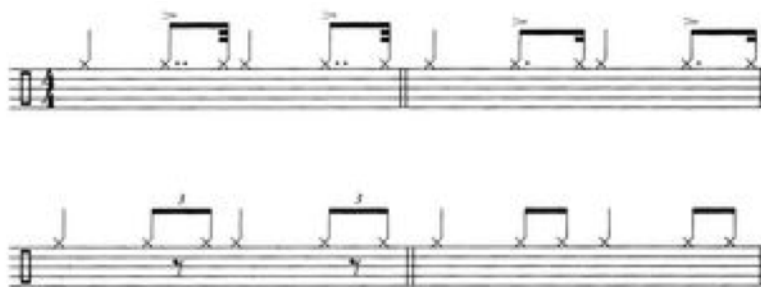


Figura 3 – Notações rítmicas para o prato de condução (Riley 2009).

A bateria

De acordo com vários autores como King (2014), Carinci (2012), Barsalani (2009), Pellon (2009) e outros, a bateria surgiu no contexto do jazz em Nova Orleans. Inicialmente era formada por um agrupamento de instrumentos de percussão, especialmente tambores e pratos, utilizados nas marchas de rua em Nova Orleans. Tal agrupamento foi configurado e adaptado de forma a tornar possível a execução de todos os instrumentos por um só percussionista. Ao longo dos anos vários aspectos foram sendo desenvolvidos como os diâmetros e profundidade dos tambores, as espessuras, tamanhos e formatos dos pratos, a qualidade das peles e os tipos de materiais utilizados em suas construções que influenciam nos timbres dos seus componentes. Além disso é possível observar determinadas características comuns dentro dos estilos musicais onde a bateria se tornou um instrumento quase essencial, mas que não se limitam a padronizações das dimensões e tipo de componentes. Por exemplo, no jazz é comum encontrarmos *setup* mais compactos que em alguns estilos de rock. No *heavy metal* e estilos derivados, muitas vezes os bateristas utilizam-se de dois grandes bombos, ao invés de um, e de diversos tons e pratos. A composição dos setups também não deixa de lado o gosto e preferência do baterista que irá tocá-lo. Aspectos tecnológicos também forneceram melhorias que facilitaram e tornaram mais práticos o ato de tocar esse instrumento. A inclusão e adaptações de diversos instrumentos de percussão

ainda são constantemente usuais. As nomenclaturas não se diferenciam entre *setups* por estilos, a não ser quando surgem novos tipos de pratos, tambores ou outros instrumentos.

Denominação das principais partes da bateria		
<i>EUA (inglês)</i>	<i>Brasil</i>	<i>Portugal</i>
Bass drum	Bumbo (ou bombo)	Bombo
Snare drum	Caixa clara (ou caixa)	Tarola (ou caixa de rufo)
Floor tom	Surdo	Timbalão de chão
Tom	Tom (ou tom-tons)	Timbales
Cymbal	Prato	Prato
Hi-hat	Chimbal (ou contra-tempo)	Prato de choque
Ride	Condução	Prato de ritmo
Crash	Ataque (ou corte)	Prato de acentuação

Figura 4 – Nomenclaturas usadas genericamente na Bateria em diferentes contextos (organização do autor).

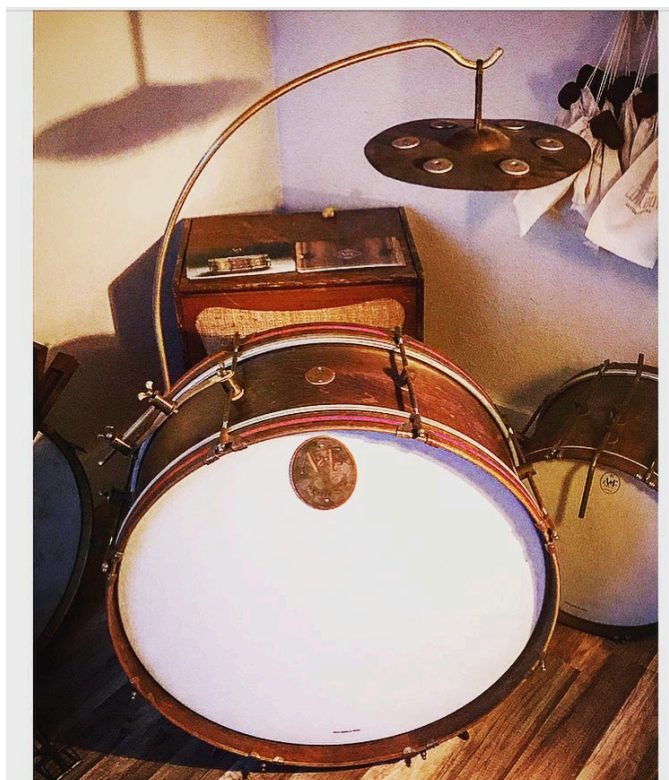
No desenvolvimento histórico inicial da bateria o bombo, antes tocado com baquetas manuais (e não com o pé, como atualmente), foi reposicionado ao chão. Adaptou-se um mecanismo de pedal a fim de permitir sua execução com os pés.

A mais importante transformação para o nascimento da bateria foi a criação do pedal de bombo, porque até então existiam sempre dois instrumentistas na banda: um tocava a caixa e outro tocava o bombo e pratos. A invenção do pedal de bombo tem frequentemente sido creditada a William F. Ludwig em 1908, que de acordo com Schmidt (1991) foi quem o patenteou em 25 de maio de 1909. Carinci (2012, 30).

Os pratos foram colocados em estruturas nas quais ficavam inicialmente suspensos, ou presos ao bombo, sendo que alguns modelos de pedais foram desenvolvidos para que pudessem tocar o bombo e o prato simultaneamente, e ficaram conhecidos como *clanger* (Tubbs, 2017 e Carinci, 2012).

Vários modelos de suporte de pratos foram permitindo a funcionalidade dos pratos de choque independentemente dos outros componentes da bateria. Foram sendo gradualmente adaptados mecanismos que foram sofrendo sofisticções permitindo tocá-los com um dos pés. Os primeiros modelos arquitetados para essa função compunham duas tábuas de madeira, unidas por uma dobradiça nas pontas de suas extremidades, nas outras pontas opostas, prendiam-se o par de pratos e uma fita presa à tábua superior permitia que o pé controlasse a abertura desse sistema, permitindo tocar o par de pratos. Esse sistema ficou conhecido por *snowshoe* ou *charleston pedal* (Tubbs, 2017 e Carinci, 2012).

Outros modelos que se seguiram colocavam o par de pratos a alguns centímetros do chão através de um sistema de suporte metálico e era designado por *low boy* ou *low bat*. A fim de permitir tocá-los com as baquetas, além do pé, uma nova estrutura de ferro elevou a altura da posição do par de pratos de choque, passando a denominar-se *high-bat* (ou *hi-bat*, como conhecido e muito utilizado atualmente). A famosa marca de baterias DW relançou no início de 2017 um suporte de pratos de choque no estilo *low boy*. Outras empresas de produção artesanal como a A & F Drum Co, têm recriado baterias que resgatam o design e sonoridade dos antigos modelos (anfdrumco.com).



**Figura 5 – A&F Drum Set (fonte: A&F Drum Co.
<https://www.facebook.com/AnFDrumCo/> acedido em 24/11/2017).**

Todas essas informações sobre a bateria são imensamente discutidas em diversas publicações e consequentemente na internet, onde são continuamente crescentes, e que conferem um enriquecido material, mesmo que por vezes empírico. Todavia foram, obviamente, abordadas em livros, artigos, teses e dissertações, e registros audiovisuais. Assim, recorreu-se aos autores: Ulanov (1961), Pellon (2009), Glass (2012) e Lopes (2015). Recentemente Kelli Rae

Tubbs⁶ tem publicado uma série de vídeos em seu website (kelliraetubbs.com) e canal do YouTube, baseada em suas pesquisas que resgatam a origem da bateria nos EUA, e que remetem aos inúmeros instrumentos e artifícios percussivos que incorporaram o instrumento. Segundo esta autora, logo na sua criação, a bateria foi amplamente utilizada na sonoplastia do cinema mudo, em circos, vaudeville, e no contexto jazzístico. As suas iniciativas, centradas em Minnesota, tem incentivo do *East Central Regional Arts Council* através do *Arts and Cultural Heritage Fund*.

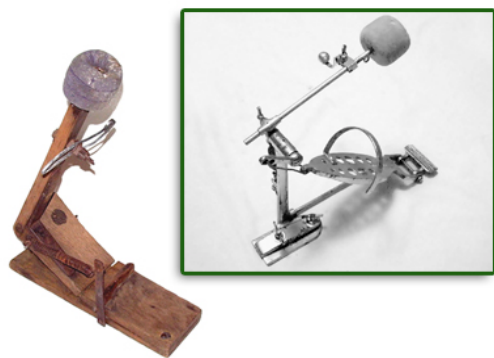


Figura 6 – Snow-shoe (fonte: Sam Bennet. www.polarityrecords.com/vintage-drum-kits-1920s-and-30s.html)



Figura 7 – Low-boy Pedal (fonte: Winnie Mensink. www.hidehitters.com/pedals/lowboy/lowboy.html)

⁶ Kelli Rae Tubbs é uma percussionista, baterista e cantora. Realiza pesquisa voltada para as origens da bateria no jazz americano. Como educadora, tem realizado palestras sobre percussão (barrafônicos), improvisação, e as técnicas de bateria no início do jazz. É membro da *Sabian Education Network* e da *D'Addario Education Collective*. Em 2016 foi nomeada para o Comitê de Pesquisa Acadêmica da *Percussive Arts Society*. É colaboradora da *Tom Tom Magazine*.



**Figura 8 – Pedais de Bombo (fonte: The Black Page.
www.theblackpage.net/articles/pedal-evolution)**

3. O cenário: Portugal e Ílhavo.

A música em Portugal no início do Séc. XX

Com a Revolução Republicana (1910) aconteceram também as transformações no cenário da música em Portugal. Isso tornou-se transparente sobretudo em Lisboa, capital e cidade mais desenvolvida, e que centrava grandes números de veículos de comunicação e entretenimento. Apesar do envolvimento de Portugal na Grande Guerra de 1914-18, as duas décadas de 1910 e 1920 foram de diversos desenvolvimentos e progressos no país ao nível cultural, tal como é apontado no seguinte o balanço no final da década de 1920:

Em Lisboa, em 1929, devia haver mais cinemas, livrarias e jornais de grande tiragem do que no resto do país todo junto. Em termos de livrarias, por exemplo, havia 51 em Lisboa, contra 15 no Porto, 7 em Coimbra, e 5 em Braga. As outras capitais de distrito tinham entre 3 e 4. Mas não havia nenhuma na Guarda, e só uma em Beja (o sul alentejano e o interior norte eram as regiões mais destituídas de equipamentos culturais). Ramos (1994).

Sobre as transformações ocorridas no início do Séc. XX, Carvalho (1990a) e Ramos (1994) revelam que a música erudita em Portugal se voltava agora fortemente para a difusão da música de Wagner, ganhando alicerce com a criação de Orquestras Sinfónicas (duas em Lisboa e uma no Porto), mas que também ocorreu através das sociedades filarmónicas e bandas militares. Confrontava assim a tradição da ópera, sobretudo italiana, apreciada durante a monarquia nas duas principais salas de concerto, as dos teatros São João (Porto) e São Carlos (Lisboa). Carvalho (1990b) relembra que, apesar de ter poucos compositores representantes, houve também a corrente de música nacionalista em que se podem inserir Ruy Coelho, Viana da Mota, Luís de Freitas Branco e António Fragoso.

(...) O S. Carlos não só tinha uma nova companhia (1918), mas uma clientela nova, que os mais snobes descreviam como de “merceeiros”, a quem a direção servia Wagner e Mussorgski, e não apenas os antigos êxitos italianos. (Ramos, 1994).

O ensino da música acontecia através dos conservatórios de Lisboa (inaugurado na década de 1840) e do Porto (inaugurado em 1917), relata Carvalho (1990b). Nas classes mais favorecidas o ensino da música se daria através do piano. Cascão (2011) aponta que esse instrumento era tido como símbolo de prestígio social na classe burguesa para a educação dos filhos (sobretudo para as mulheres, que ganhavam assim mais valor para o casamento), e tinha importância na divulgação da música de grandes compositores (também através das orquestras). É também nas primeiras décadas do século XX que a divulgação musical se deu

por meio da tecnologia dos aparelhos de reprodução de áudio. O preço elevado de um piano resultava que apenas as famílias de pessoas ligadas ao grande comércio, profissionais liberais, e funcionários de alto nível (ou seja, abastados), pudessem comprá-los. Era também um habito das cidades, quase inexistente em meios rurais. A música, bem como a dança e outras atividades voltadas ao divertimento e reuniões sociais (bailes, soirées e raouts) também faziam parte do quotidiano burguês.

A época das Jazz-bands enquadra-se no período posterior à Primeira Grande Guerra que provocou, entre outros fatores, o contato de culturas. A “diminuição” de distancias entre pessoas e culturas resultou também do desenvolvimento dos meios de transportes (ferrovias, náutica). A vida moderna caracterizou-se por um frenesim, onde a vida noturna e a diversão eram o essencial da vida (Teixeira, 1990).

Veloso, Mendes e Curvelo (2010), na *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX* resumem a repercussão do Jazz e sua recepção na Europa. Estão entre os pontos pelos quais transitaram no continente o fenómeno jazz, os seguintes aspectos: as tropas militares americanas que traziam consigo as bandas, frisando-se a exclusividade negra dos seus integrantes que expunham uma nova interpretação para a música, com um novo “colorido” musical; o teatro-musical negro oriundo dos Estados Unidos da América (EUA); as danças ao som do swing do jazz que se propagaram nos “loucos anos 20”.

O registro da presença da bateria em terras europeias é apontado por Leiris em *Idade do Homem* (1971), para os anos que seguiram a I Guerra Mundial em Paris:

A orquestra não incluía metais, mas só, além do piano e da bateria, alguns instrumentos de cordas: os banjos e o contrabaixo, que repisavam o ritmo. (Leiris apud Veloso, Mendes, e Curvelo 2010)

Em Portugal na década de 1920 e adiante, além da imprensa, encontramos na produção literária (livros e poemas) e nas artes visuais, diversos aspectos da recepção do Jazz. Nas artes visuais, Curvelo, Veloso e Mendes (2010) citam a própria capa do livro “A idade do jazz-band”, cuja ilustração (anexo 1) é de Bruno Marques, e a capa da primeira edição da Revista *Europa* (1925), com ilustração de uma jazz-band (anexo 2) realizada por Jorge Barradas.

A exposição “Jazz em Portugal – 100 anos de txim, txim, txim, pó, pó, pó, pó”, comissionada por João Moreira dos Santos⁷, evoca importantes textos de autores portugueses que tratavam do Jazz. O mais antigo (e que primeiro utiliza a palavra “jazz”), data do ano de 1919,

⁷ Importante divulgador do Jazz em Portugal. Entre suas competências estão: doutoramento em Ciências da Comunicação (ISCTE), escritor, colaborador na imprensa e na internet, autor do programa radiofónico Jazz a 2 (Antena 2), e produtor.

intitulado por “O ‘jazz-band’. Musicas e bailes americanos”, e publicado no jornal *A Capital* em 17 de agosto. O texto trata de definir o Jazz por uma orquestra que executaria um estilo de música sincopada (com o ritmo do “rig-time”, assim grafado na publicação) e com uma instrumentação que incluía modernos instrumentos, mas que por agora teria sido confundido com uma espécie de dança. Pode-se deduzir que o autor, ao relacionar “modernos instrumentos”, tratava da bateria, quando escreve:

O tocador de bombo é o personagem mais importante do “jazz-band”, porque além do bombo, prato, pandeiro e tam-tam, toca campainhas suíças, chocalhos, sirene de automóvel, uma galinha “baby cri”, ou seja choro de criança, pedaços de madeira de varias qualidades e tamanhos, etc. (Jornal *A Capital* de 17/08/1919)

Mais tarde esse instrumento veio a ser definido no artigo “A origem do ‘Jazz-band’. Como se tem desenvolvido na América e na Europa” publicado também no jornal *A Capital*:

O “jazz-band” é um tipo de orquestra de origem americana, proveniente dos pretos, caracterizado pelo ritmo sincopado de sua música, pela improvisação e pelo escorregamento de um tom no outro e ainda pelo emprego original dos instrumentos de percussão, que formam a bateria. (JACS em jornal *A Capital* de 05/05/1926)

Um outro aspecto, complementar à “bateria” nas primeiras definições e referências ao Jazz é a da figura do “negro”. O negro nestas publicações em Portugal sempre foi destacado pela origem do jazz. A figura utilizada para a divulgação da exposição acima mencionada, foi também a capa da revista *Ilustração*, e segue adiante.



Figura 9 – Desenho de Emmerico Nunes (capa da Revista *Ilustração* de 01/03/1927).

Esse tipo de mensagem – que associava indiscriminadamente negros, bateria e jazz - estava também expresso em desenhos feitos nas peles dos bombos das baterias, pois estavam visualmente voltadas ao público podendo ser vistas durante uma performance. Bardin (1977) defende que uma imagem representa uma forma de transmitir mensagem através da comunicação visual. É precisamente o que acontece num dos “jazzes” de Ílhavo em que, na pele frontal do bombo da bateria, se pode ver a caricatura de um negro semi-despido, tocando e dançando cheio de dinâmica, em tambores. É interessante observar que no centro da fotografia está precisamente a bateria que parece assim definir o foco do grupo musical. Note-se também o facto de nenhum dos músicos ser negro, o que, de alguma forma, põe em causa a importância dessa condição no que respeita à legitimidade para “tocar jazz”.



Figura 10 – Cartola Jazz -“jazz” de Ílhavo (jornal *Beira-Mar* em 19/06/1932).

1-Duarte Gravato (flauta); 2-João Maria Neves (sax); 3-João Carlos Melo (sax); 4-Silvino da Rocha (bateria); 5-José Graça Novo (trombone); 6-João Baltazar (contrabaixo); 7-Alcino Neves (clarinete).

A pesquisa pelo vocábulo “jazz” na coleção de discos de 78rpm José Moças, que se encontra na Universidade de Aveiro, resultou nas seguintes referências correspondentes a discos que têm as gravações dos grupos:

Maxim’s Jazz⁸

“Fado Maria Alice”

“Esperteza Saloia”

“Fado Alfredo Marceneiro”

“Senhor da Serra” – “one-step”

⁸ Santos (2012, 18) fala de performance da Maxim’s Jazz no *dancing* Maxim’s a cerca dos anos 1933, e antes de outro grupo denominado Jazz Maxim’s (1927).

Orquestra Jazz de “Brunswick”

“O Sempre Fixe” – sem áudio em formato digital, e

“P’ra Você Gostar de Mim” – “one step”

Sexteto do “Chá de Parreira”

“Os Malucos do Jazz” (1929) – “fox-trot coreado”

Esses repertórios (fox-trot e one-step) mostram alguns dos mesmos estilos das jazz-bands. Na música *Os Malucos do Jazz* as vozes executam constantes articulações e onomatopeias, em uma brincadeira de aproximação daquilo que se conhecia do jazz. Na gravação de *Senhor da Serra*, onde se percebem instrumentos de sopro (trompete e trombone), cordas beliscadas (banjo e violão) e friccionadas (violino), e percussão, o andamento acelerado e uma interpretação livre e expressiva dos instrumentos que realizam a melodia (trompete, violino, flauta) deixam a música alegre e conveniente com aquilo que muitos dos jornais relatam nos jazzes.

Os fatos ligados ao Jazz em Portugal foram sistematizados cronologicamente por Figueiredo (2015) da seguinte forma:

1- Recepção (1922-1945): o marco inicial definido corresponde às conferências apresentadas por António Ferro no Brasil, as quais resultaram o livro *A Idade do Jazz-band* (1924).

2- Afirmação (1945-1971): para definir esse início em 1945, Figueiredo (2015) cita o programa de rádio *Hot Club* de Luís Villas-Boas, e a primeira *jam session*⁹ registrada em Portugal, que aconteceu no Instituto Superior Técnico em Lisboa e teve a participação dos seguintes músicos: Tavares Belo (pianista e diretor de orquestra, 1911- 1993), Luís Sangareau (baterista), Rafael Couto (contrabaixista) e José Puertas (violinista e trompetista) entre outros.

3- Consolidação (1971-1990s): marcada pela realização do 1º Festival Internacional de Jazz de Cascais, nos dias 20 e 21 de novembro de 1971, com a participação de Miles Davis, Ornette Coleman, Dexter Gordon e outros importantes músicos americanos de jazz.

4- Expansão (1990s-2002): a década de 1990 caracterizou-se pelo interesse de músicos na prática do jazz e a crescente produção fonográfica desse estilo no país.

⁹ *Jam session*: "Reuniões informais de músicos de jazz para tocarem recreativamente. Nos EUA, nos anos 30 do séc. XX as jam sessions começaram a ser organizadas por produtores de espetáculos e abertas ao público aficionado" (Schuller 1991:557).

5- Institucionalização (2002-2015): marcado pela primeira instituição com licenciatura em jazz, a ESMAE (Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo), na cidade do Porto.

Sobre as dificuldades na recepção e afirmação do jazz é devidamente necessário destacar que, não só o jazz, mas os contatos com as culturas de outros países, foram demasiadamente prejudicados pela barreira que o regime ditatorial do Estado Novo (1926-1974) instalou, e que figurou uma sociedade dividida entre o moderno e o tradicional. Em um processo semelhante, a Espanha, durante o regime fascista (1939-1975), teve o Jazz visto com símbolo do capitalismo e da decadência ocidental e praticamente extinto (Straka, 2012).

Sobre Ílhavo

As origens de Ílhavo envolvem factos obscuros na história. A presença dos Fenícios é apontada pelo autor Domingos C. Amador (1998), e sua presença na Península Ibérica é estudada por Domínguez (2014) e Radio Murcia (2014). Na história da região estão documentadas também ocupações dos normandos, berberes, árabes e moçárabes (Fonseca, 2007).

Dentro de várias hipóteses ainda permanece a incógnita a respeito do significado da palavra “Ílhavo”. Algumas se sustentaram pela tradição popular, como: “Ilha Boa”, “à ilha vou” (uma frase afirmativa), “Ilha dos Ovos” – que por consequência tornara-se “Ilhovo”, ligada ao fato da existência de muitos pássaros, e “vamos à ilha Avó”, esta última mais conhecida por estar nas Informações Paroquiais de 1758. Essas explicações sobre do dito popular estão sempre referentes à uma certa ilha, o que supõe uma formação geológica com aspecto, ao menos próximo a de uma ilha, e que desde de sua ocupação passou assim ser conhecida (Fonseca, 2007).

Os limites geográficos sofreram diversas mudanças ao longo dos séculos, de acordo com os interesses dos poderes políticos, e os concelhos de Ílhavo, Aveiro e arredores agregavam e desagregavam territórios.

Além disso a região teve em seus últimos séculos diversas modificações geológicas causadas, não só pela atividade humana, mas também pelas condições naturais como: assoreamentos dos rios (pois trata-se de uma região que comporta a foz de rios), ventos e marés que modificaram o posicionamento das areias do litoral. Houve também um terremoto (1/11/1755) que modificou o cenário desde então e fez com que a Coroa solicitasse ao Rev.

João M. dos Santos uma descrição do local. Tal documento já revela que naquela época a pesca e a agricultura eram as atividades econômicas locais. (Amador, 1998 e Fonseca, 2007) As condições locais eram muito favoráveis às atividades econômicas. Existia uma abundância de fauna, sobretudo peixes e solos ricos de onde eram produzidos cereais (trigo, centeio, cevada e milho), feijão, frutas, linho e vinha, bem como a criação de gado (carne, sebos, cera e couros) e produção da porcelana. (Amador, 1998 e Fonseca, 2007)

Ali encontraram também condições favoráveis a para a salicultura (terra plana solo propício, águas calmas, vegetação que pudesse impermeabilizar as marinhas, e ventos para boa salinização). O sal, que também fora uma das primeiras atividades econômicas importante, ainda hoje é produzido. Houve alturas em que se encontravam centenas de marinhas de produção e o comércio do sal ganhou importância para a região, que além de espalhar o produto por toda terra portuguesa, exportava-o para diversos países.

Muitos tipos de embarcação desenvolveram-se no local. Variavam de acordo com sua utilização: pesca, transporte de sal, moliços, pessoas, e também sobre os tipos de águas que transitavam. Alguns autores afirmam ser possível encontrar semelhanças entre as embarcações dessa região e às embarcações fenícias (Amador, 1998).

Um pequeno estaleiro, descrito no “Domingo Ilustrado” de 1898 atendida a demanda por barcos de pesca, e também iates e palhabotes (Amador, 1998). Mais tarde sob comando de Manuel Maria Bolais Mónica, o estaleiro desenvolve-se, tendo ganho importância na indústria náutica portuguesa e sobretudo na pesca do bacalhau (Centro de Documentação de Ílhavo, s.d.).

A emigração dos habitantes locais, designados por “Ílhavos”, em busca de melhores condições de vida e a procura de novos lugares mais favoráveis e rentáveis, fez com que se espalhassem e levassem suas técnicas pesqueiras para toda a costa de Portugal, como escreveram Gaspar Albino, Carlos Diogo Moreira, e José Maria Fernandes, autores referidos por Amador (1998). Não só para outros sítios de Portugal, bem como outros países da Europa e das Américas (sobretudo a Terra Nova devido a abundância do bacalhau), incluindo Brasil e Estados Unidos. (Amador, 1998). Fato é que as atividades piscatórias sempre compunham as atividades econômicas da região.

Amador (1998) destaca alguns fatos importantes na história de Ílhavo:

- 1868 - Primeira estrada Aveiro-Ílhavo-Vagos que proporcionou melhores acessos;
- 1893 - Fundada a corporação dos Bombeiros Voluntários;
- 1911 - Criado o primeiro Mercado, no lugar da Capela das Almas;

- 1919 - “O esforço dos Ilhavenses, presentes e emigrados e a tenacidade do Viriato S. Teles, dão corpo ao Hospital e ao Asilo para órfãos e velhos, que ao tempo, e no auge da sua actividade, foram considerados modelares.”;
- 1922 - A renda do imposto do bacalhau é direcionada a Junta da Barra, ficando limitada ao município o que recebe da Fábrica da Vista Alegre¹⁰; Demolido o Mercado para dar lugar ao Mercado de Torreão (semi-coberto);
- 1925 - Luz elétrica para uso particular;
- 1927 - Iluminação pública nas principais artérias da vila;
- 1932 - Primeiro telefone público; primeira escola primária¹¹ (anteriormente as aulas eram dadas em salas alugadas pelo governo, ou escola dos próprios professores); primeiro quartel dos bombeiros (substituindo o anterior, que era improvisado);
- 1937 - Fundação do Museu Marítimo e Regional de Ílhavo;
- 1938 - Fundação, na Gafanha da Nazaré, da Cooperativa para a distribuição de energia elétrica. Material de isolamento em porcelana doada pela Fábrica da Vista Alegre;
- 1946 - Água canalizada para o abastecimento de Aveiro;
- 1968 - Demolição do Mercado de Torreão para construção do de “palas”, “cujo futuro se previu comprometido”; Primeiro largo público e primeira estátua (D. Manuel Trindade Salgueiro).

Fonseca (2007) demonstra uma série de dados demográficos. Entre as suas fontes está uma Monografia Industrial de 1911 (Indústria do Ministério de Fomento) onde consta que em 1900 a população do Concelho de Ílhavo seria de 12.617 habitantes, dos quais 1.347 exerciam as profissões indicadas mais à frente. Outro fato importante é que o crescimento populacional entre 1890 e 1950 foi de 90,8%¹², e as atividades econômicas na década de 1900

¹⁰ A Fábrica da Vista Alegre foi fundada em 1824, por José Ferreira Pinto Bastos, um visionário à frente do seu tempo. No próprio sítio da fábrica ele idealizou e construiu um bairro, praticamente autossustentável onde podiam residir os funcionários mais necessitados, cooperativa agrícola, infantário, uma associação de desporto, escola, refeitório, padaria, e um teatro. Ali criou-se um ambiente agradável onde as pessoas eram educadas, incluindo o âmbito artístico, até mesmo por exigência do proprietário. Visita Guiada, “Vista Alegre”, RTP2, 10 de outubro, 2016, direção por Ana Dias.

¹¹ Em 1773 a coroa fez nomear mestre de ler, escrever e contar, António José Rocha, e pouco depois Prof. José António Leão. Era o início da educação formal, que permitiam aos filhos uma possibilidade de um futuro melhor (Fonseca, 2007).

¹² De acordo com os dados do Instituto Nacional de Estatística em 1890 havia 11.276 habitantes; em 1920 havia 15.518 e em 1950 a população tinha subido para 21.513.

estariam relacionadas à: fabricação de cerâmica (Vista Alegre, com o maior montante), moagem, serralharia, secagem de bacalhau, fabricação do sal, pesca, construção e reparação de barcos, fabricação de redes e cordas, padaria, vestuário, calçados, tamancos, e, rendas e bordados.

A imprensa em Ílhavo também se fez muito presente. No final do Séc. XIX, surgiram os primeiros exemplares de periódicos, ainda manuscritos e, naturalmente, de circulação limitadíssima. Na tabela a seguir foram consolidadas as informações obtidas em Ramalheira (s.d.), Fonseca (2007), e Amador (1998).

A IMPRENSA EM ÍLHAVO			
Jornal	Ano	Observações	Fonte
O Buzio	1871	Manuscrito.	ramalheira.com
O Estação	1871	Manuscrito.	ramalheira.com
O Valete	1873	Manuscrito.	ramalheira.com
Os Sucessos	1888		Fonseca (2007)
A Luz	1895	Manuscrito. Ano 1, nº 4.	ramalheira.com
O Entrúde	1895	Manuscrito.	ramalheira.com
O Ilhavo	1895	Manuscrito.	ramalheira.com
O Ilhavense	1896	Manuscrito.	ramalheira.com
O Nauta	1897	Interrupção na publicação e retorno em 1904. Manuscrito e impresso.	Fonseca (2007)
Ovos Moles e Mexilhões	1897	Manuscrito.	ramalheira.com
Os Sucessos	1903	Impresso.	ramalheira.com
Jornal D'Ilhavo	1904	Impresso.	ramalheira.com
Jornal de Ílhavo	1904		Fonseca (2007)
O Petiz	1904	Impresso.	ramalheira.com
O Jardim	1905	Manuscrito.	ramalheira.com
O Amor	1906	Manuscrito.	ramalheira.com
A Violeta	1907	Manuscrito.	ramalheira.com
O Ilhavense	1908	Impresso.	ramalheira.com
A Sirene	1909	Impresso. Oposição ao "O Nauta".	Fonseca (2007)
Alvorada	1909		Amador (1998)
A Escola Primária	1910	Impresso. Redatores: Francisco António Abreu, João Marques Ramalheira e João Pereira Ramalheira.	Fonseca (2007)
O Brado	1910	Passa a ser "O Ilhavense" anos mais tarde.	Fonseca (2007)
O Povo D'Ilhavo	1910	Impresso.	ramalheira.com
A Sêsta	1911	Impresso.	ramalheira.com
O Judas	1911	Impresso.	ramalheira.com
A Caridade	1915	Impresso.	ramalheira.com

A Mocidade	1916	Impresso.	ramalheira.com
A Piada	1916	Quinzenário. J. O. da Velha (editor), Teodoro Craveiro (redator).	Fonseca (2007)
O Operário	1916	Júlio de Magalhães (redator). Quinzenal.	Fonseca (2007)
O Piada	1916	Impresso.	ramalheira.com
A Glória de Ílhavo	1919	Editada por Pleidade Ilhavense.	Fonseca (2007)
Glórias de Ílhavo	1919	Impresso.	ramalheira.com
Beira-Mar	1920	Tomou o nome de um jornal anteriormente publicado. Cesário Cruz e João Marques (Guilhermino) Ramalheira ocuparam também os cargos de direção, posteriormente.	Fonseca (2007)
Misericórdia de Ilhavo	1920	Impresso.	ramalheira.com
Terra dos Ílhavos	1920	Revista mensal de literatura, arte e educação.	Fonseca (2007)
O Ilhavense	1921	Toma lugar de "O Brado".	Fonseca (2007)
O Pirilau	1921	Impresso.	ramalheira.com
O Trabalho	1924	Impresso. Publicado na Vista-Alegre por J. Cazaux.	Fonseca (2007)
O Vista-Alegre	1924	Impresso. Opositora férrea do Partido Progressista, obrigou ao desterro João Carlos Gomes. Raul Monteiro (editor).	Fonseca (2007)
Da Beira-Mar	1926	Impresso. Semanário. Redatores: Duarte Pinho e José Cândido Ferreira Jorge. João Francisco Arêno (editor e diretor).	Fonseca (2007)
O Timoneiro	1956		Amador (1998)
Família Paroquial	1958		Amador (1998)
Boletim do Illiabum Clube	1973	Impresso.	ramalheira.com
Porta-Voz	1978	Impresso.	ramalheira.com
Timoneiro	2010	Impresso.	ramalheira.com
A Bisnaga		Manuscrito.	ramalheira.com
A Fe		Manuscrito.	ramalheira.com
A Lira		Manuscrito.	ramalheira.com
A Vingança		Manuscrito.	ramalheira.com
O Amor e o Herói			Amador (1998)
O Chicote		Manuscrito.	ramalheira.com
O Nosso Asilo		Impresso.	ramalheira.com
O Papão		Manuscrito.	ramalheira.com
Pleiade Ilhavense		Impresso.	ramalheira.com
Simius		Manuscrito.	ramalheira.com
Sirene			Amador (1998)

Figura 11 – Relação da Imprensa Local - Ramalheira (s.d.), Fonseca (2007), e Amador (1998).

Conforme expõe Capão (1993), a música aparece em diversos momentos das relações sociais na região. Nas festas de carnaval as aldeias organizavam grupos que tocavam para o divertimento e a dança. As vezes era necessário ir “buscar” músicos de outras aldeias para completarem os grupos que faziam estas animações. Tais músicos acabavam por serem contratados e eram pagos de modo que pudessem cobrir suas despesas. A música também estava presente em procissões, cortejos, e ações religiosas, como, por exemplo, no “Canto das Almas”, nas representações teatrais, nas brincadeiras de rua (como o “sarramento da belha” ou “Sarr’ à belha”, uma tradição de maledicência em público), e nas cantigas infantis passadas pelas gerações.

A fertilidade musical em Ílhavo deve-se também as três Filarmônicas que aí surgiram. Estes agrupamentos de grande importância local tiveram também um papel preponderante no aparecimento dos “jazzes” que são alvo de estudo nesta dissertação.

A Banda da Vista Alegre, a primeira a ser fundada em Ílhavo, foi criada em 1826 pelo proprietário e fundador da Fábrica Vista-Alegre, José Ferreira Pinto Basto (Ramalheira, s.d. texto *As Nossas 3 Bandas Filarmónicas*). Os integrantes na altura eram exclusivamente funcionários da fábrica, e tinham seus horários de trabalho reduzidos para se dedicarem aos ensaios (conforme retrata o documentário *Visita Guiada*, no episódio “Vista Alegre”). Realizou memoráveis concertos, e sobre seu centenário Ramalheira (s.d.), no mesmo texto escreve:

Em 29 de Junho de 1926 celebrou o seu centenário com um concerto no largo da Fábrica e em que estiveram presentes cerca de 300 executantes das bandas de Infantaria nº24, José Estêvão, Amizade, Música Nova, Música Velha, Vaguense e da Vista Alegre. Neste concerto foi executado um Hino dedicado ao fundador da Vista Alegre e escrito em 1826. Regeu o Tenente Manuel Lourenço da Cunha.

Alguns de seus maestros desta filarmónica, ao longo dos tempos, foram: José Vicente Soares (1826 a 1828), Prudêncio Apolinário (1830 a 1834), Filipe Marcelino Chave (1834 a 1838), António Dias (1838 a 1845), João António Ferreira (1847 a 1851), António Dias (1852 a 1866), Joaquim Martins Rosa (1867 a 1907), Berardo Pinto Camelo (1907 a 1934), Duarte Gravato (1933 a 1957), Cap. Domingos Martins Coelho (1958), António Ribeiro de Castro (1958 a 1960), Joaquim José Ramos Lopes (1960 a 1962), José Vidal (1962 a 1966), César Figueiredo (1967 a 1972), e Duarte Gravato (1972). Encerrou suas atividades em 1982 e “deixou muitas saudades a todos os Ilhavenses amantes das Filarmónicas!” Ramalheira (s.d.).

Fonseca (2007) e Ramalheira (s.d.) descrevem que a Filarmónica Gafanhense (antigamente designada por Sociedade Filarmónica Ilhavesense – primeiro nome/ e actualmente por Música Velha) foi fundada em 1836 por Dr. António José da Rocha e José Ferreira da Cunha e Sousa, após divergências de valores políticos. Estas divergências envolveram o diretor da Filarmónica da Vista-Alegre que vetou a participação na inauguração de um teatro. Dentre seus regentes, músicos e atuantes nos jazzes estão Guilhermino Ramalheira, José Vidal, e Jaime de Oliveira. Seu atual maestro é Jorge Domingues. Uma lembrança da memória popular que revela a falta de conhecimento formal sobre leitura de música por parte dos percussionistas, é colocada por Ramalheira (s.d.):

Conta-se a seguinte história passada no tempo em que Diniz Gomes dirigia a banda. Por estas alturas a bateria da banda (bombo, caixa e pratos) era constituída por elementos que não sabiam música e tocavam de ouvido. Um dia no ensaio, Diniz Gomes, que era um homem impulsivo e exaltado, pegou-se com o pratileiro, por este tocar a destempo e dar pancadas em falso. O pratileiro ficou aborrecido e disse aos companheiros que havia de fazer uma partida ao sr Diniz. E, se bem o pensou, melhor o fez. Numa noitada em Bustos, de grande responsabilidade, em que havia um despique musical com outra banda de renome, na execução duma peça de arromba, em que o mestre punha as maiores esperanças de vitória, o pratileiro, no final da peça, quando o mestre dava o sinal de terminar e todos acabavam certinhos, deu sozinho uma pancada infernal nos pratos e disse triunfante, em voz alta e bem timbrada:

- Esta vai por minha conta, sr. Diniz!

A criação da Banda dos Bombeiros Voluntários de Ílhavo (Música Nova) é marcada pelo seu desfile nas ruas de Ílhavo em 15 de abril de 1900. Se deu por dissidências e saída de alguns componentes da Música Velha. Vários músicos e regentes notórios passaram por esta filarmônica, os quais relembra Ramalheira (s.d.): José Carolla, António Carlos Frago, José Vidal, Armando da Silva, Vitorino Mendes Maia, Berardo Pinto Camelo, José Redondo, e Jorge Ferreira (atual regente), entre muitos outros. Alguns também transitaram pelas jazz-bands. Ainda a hoje a “Música Nova” se encontra em atividade.

O campo musical da região sempre fora dotado de um intercâmbio de músicos e maestros. A esse respeito descreve Ribeiro (1960) sobre a ocasião que se fez necessário solicitar a uma banda filarmônica de Aveiro que tocasse na celebração da festa de Nossa Senhora de Vagos em 1858, aludiu o Prior João de Miranda Ascenso para a criação de uma banda, ainda inexistente, na vila. Nesse mesmo ano Guilherme Santana que se tornou o primeiro regente da Banda de Vagos, passaria a deslocar-se uma vez ao mês para lecionar música aos interessados da vila de Vagos. Alguns dos instrumentos eram emprestados da “Música” de Aveiro. Em 24 de junho de 1860 se oficializava a fundação da Banda de Vagos, que

posteriormente teve como regente José Vidal¹³, a quem também integrara o “Vista Alegre Jazz”, além de outros músicos que compuseram os jazzes de Ílhavo, tais como Berardo Pinto Camelo¹⁴ (“Sexteto”), Vitorino Mendes Maia (“Sexteto do Salão da Caridade”), e Duarte Gravato (“Cartola Jazz” e “Liberdade Jazz”).

Os “Jazzes” de Ílhavo

As informações que aqui constam foram provenientes de duas fontes. A primeira fonte é a pessoa de Eng.º João Aníbal Ramalheira, um conhecido cidadão ilhavense engajado em manter e divulgar a história de seu lugar através da sua página na internet, (www.ramalheira.com) em constante atualização. Ali foram disponibilizadas várias fotografias de publicações de jornal, e de coleções pessoais. Junto com ele, conseguimos identificar melhor alguns dos músicos que estão representados nas fotografias. A segunda fonte foi o material de uma exposição realizada no Centro Cultural de Ílhavo intitulada de “Vamos aos Jazzes!”, ao qual tive acesso.

Para entender melhor as mensagens dos textos e das fotografias estruturou-se uma análise de conteúdo de acordo com Laurence Bardin (1977, p.40). Aqui a análise de conteúdo é definida como um “conjunto de técnicas de análise das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens”. E apresenta duas funções para a análise de mensagens:

-uma *função heurística*: a análise de conteúdo enriquece a tentativa exploratória, aumenta a propensão para a descoberta. É a análise de conteúdo “para ver o que dá”.

-uma função de “administração da prova”. Hipóteses sob a forma de questões ou de afirmações provisórias, servindo de directrizes, apelarão para o método de análise sistemática para serem verificadas no sentido de uma confirmação ou de uma infirmação. É a análise de conteúdo “para servir de prova”. (Bardin, 1977; p.31).

Bardin (1977, 35-36) também afere que independente do campo da comunicação e de seu código, que pode ser linguístico (escrito ou oral), icônico (sinais, grafismos, imagens, fotografias, filmes), ou outros códigos semióticos, qualquer comunicação está suscetível a análise de conteúdo. Tal qual foram os desenhos que representam os negros, feitos na frente

¹³ “Penúltimo regente da Filarmônica de Vagos – o homem que trocou o cornetim mágico pela batuta e que falava melhor atrás do metal do instrumento do que usando as cordas vocais que Deus lhe deu...” em Banda Vaguense (1960).

¹⁴ “Músico até ao tutano dos ossos, Berardo Pinto Camelo foi o antepenúltimo regente da Banda Vaguense que, sob sua batuta, atingiu alto nível.” em Banda Vaguense (1960).

do bombo da bateria, evidenciando as origens afro-americanas do jazz e reforçando a aproximação com a representatividade desse gênero musical.

Foram identificados, através destas fontes, os seguintes grupos, ou “jazzes”:

Sexteto do Salão da Caridade

Não existem fotografias conhecidas deste grupo. Atuava nos saraus do Salão da Caridade e seus integrantes foram: Ângelo Correia, Armando da Silva, Carlos Bilelo, José Carola, Júlio de Carvalho e seu regente Vitorino Mendes Maia (Ramalheira, s.d.). Neste salão também se realizavam seções cinematográficas.

Cartola Jazz

Estreou em 11/01/1931 no Teatro Municipal de Ílhavo, onde atuavam predominantemente músicos da banda da fábrica Vista Alegre. Na fotografia do grupo foi possível identificar todos os instrumentistas. Os instrumentos visíveis, além da bateria incluem uma tuba (também conhecido por “contrabaiuxo”), um trombone de pistões, um clarinete, dois saxofones alto, aparentemente, uma flauta. O *setup* da bateria é composto por um prato supensso em um fio que está preso a uma estrutura acoplada ao bombo, uma tarola em um suporte, e um bombo cuja a presena da figura negra, já mencionada, está estampada na pele frontal. O baterista, o único que está sentado, segura o que parece ser um documento ou revista. Dois dos músicos em pé, dirigem também o seu olhar para esse papel (que conterá uma notícia sobre o grupo?). Todos estão vestidos formalmente como se apresentariam para tocar. Percebe-se que a fotografia foi tirada em estúdio.



Figura 12 – Cartola Jazz -“jazz” de Ílhavo (jornal *Beira-Mar* em 19/06/1932).
 1-Duarte Gravato (flauta); 2-João Maria Neves (sax); 3-João Carlos Melo (sax); 4-Silvino da Rocha (bateria); 5-José Graça Novo (trombone); 6-João Baltazar (contrabaixo); 7-Alcino Neves (clarinete).

Ilhavense Jazz

Dentre os componentes deste jazz não se sabe os instrumentos que tocavam Mário Valente, Eduardo Gomes e Abílio Oliveira, entre o sax alto, o sax tenor e a tuba que estão visíveis. A bateria, composta por bombo, prato e tarola, estampa um desenho que não se percebe, mas claramente está também escrito o nome do grupo e seu local de origem “Ílhavo”. O grupo tem oito músicos, todos aparentemente jovens, em estúdio e em pose, estando apenas o baterista e dois instrumentistas sentados. Tal como na fotografia anterior é de assinalar a centralidade posicional da bateria que, certamente, também traduz uma certa centralidade no papel musical do grupo.



Figura 13 – Ilhavense Jazz (jornal *Beira-Mar* em 19/06/1932).

1-Manuel S. Marcos (clarinete); 4-Henrique Rato (bateria); 5-Jaime de Oliveira (sax alto); 6-Rosalino da Perpétua (trombone); 7-Gumercindo Gonçalves (clarinete); Mário Valente; Eduardo Gomes; Abílio Oliveira.

Rádio Jazz

Formado por uma família de quatro saxofones (soprano tocado por João Peixoto da Silva, alto, tenor e barítono), um trombone e a bateria cujo músico repsonsável era Joaquim Pereira Teles, e estreou no Salão Nobre dos Bombeiros durante o Carnaval (Ramalheira, s.d.) Ramalheira diz que foi fundada em março no carnaval de 1939, mas a data da publicação desta fotografia é de 1932. A fotografia apresenta o mesmo cenário da fotografia do grupo Cartola Jazz, e foi também publicada no jornal *Beira-Mar* de 19/06/1932, o que provavelmente confere uma reunião dos jazzes para serem fotografados pelo jornal. Acontece o mesmo com o cenário das fotografias adiante dos grupos Liberdade Jazz (que está no site do Eng.º Ramalheira, sem a data) e do Vista Alegre Jazz (que estava na exposição do Centro Cultural de Ílhavo, porém datada de 1934 e cedida pela família de J. Vidal). Novamente, estampado na pele do bombo da bateria (composta aqui por um prato, bombo e tarola), o nome do grupo e a presença de um negro a tocar trombone e a induzir um gesto de movimento, talvez de uma dança ou caminhar. Ainda fica perceptível um objeto, talvez um boneco, repousado em cima do prato da bateria.



Figura 14 – Rádio Jazz (jornal *Beira-Mar* em 19/06/1932).

1-João Peixoto da Silva (sax soprano); 4-Joaquim Pereira Teles (bateria); Otelô Moreira; José Cête; Mário de Matos; Carlos Simões Teles.

Liberdade Jazz

Segundao Ramalheira (s.d.), este grupo esteve em atividade nos anos de 1920. Mas, como já mencionado, consta o mesmo cenário das fotografias do Cartola Jazz e Rádio Jazz, publicadas no jornal *Beira-Mar* de 19/06/1932. Novamente temos um grupo com oito músicos. A betria continua a ocupar lugar central e os instrumentos visíveis incluem contrabaixo de cordas, saxofone alto, um trombone de pistões (?) e um violino. Dois dos músicos (violino e contrabaixo) parecem ter uma idade mais avançada do que os outros componentes.



Figura 15 – Liberdade Jazz (Ramalheira, s.d.).

1-Manuel S. Marcos (clarinete); 2-Guilherme Marques (rabecão); 3-Duarte Gravato (flauta); 4-Jaime de Oliveira (sax alto); 5-Guilhermino Ramalheira (violino); 6-Henrique Rato (bateria); 7-João Valente (violino); 8-Rosalino da Perpétua (trombone).

Jazz do Cine Pathé/ Cinema Ideal/ Sexteto

Estreou em 15 de novembro de 1917. Posteriormente, participaram também desse grupo Berardo Pinto Camelo e Armando da Silva (Ramalheira, s.d.). Nota-se a ausência da bateria no grupo e a fotografia foi tirada, aparentemente, ao ar livre, no exterior de uma casa. Os instrumentos visíveis incluem: contrabaixo com três cordas apenas, flauta, clarinete e quatro violinos. Os músicos têm um aspecto jovem e as suas roupas sugerem uma época anterior às outras fotografias.



Figura 16 – Jazz do Cine Pathé, ou Cinema Ideal, ou ainda Sexteto (acervo pessoal de Eng.º João Aníbal Ramalheira).

1-José Estevam de Almeida (rabecão); 2-Ângelo Correia (flauta); 3-Guilhermino Ramalheira (violino); 4-Germano da Conceição (violino); 5-José Cardoso Pereira (violino); 6-Narciso Gravato (clarinete) 7-Júlio da Silva (violino).

Progresso Jazz

Com um nome que representava a idéia que se associava o estilo musical do jazz na época, esse grupo estava instrumentado pela bateria e sopros (tuba, bombardino, clarinete, trompete? e trombone.) Na pesquisa não foi possível relacionar seus integrantes aos instrumentos, nem obter outras informações. Mais uma vez se percebe a figura de um homem negro desenhada na pele da bateria, bem como o nome do grupo. A fotografia parece ter sido tirada em estúdio.



Figura 17 – Progresso Jazz (jornal *Beira-Mar* em 19/06/1932).

Manuel Ferreira; João Nuno; Alberto Martins; Manuel Cête; João Mariano; Plácido Silva.

Vista Alegre Jazz

Os músicos que neste “jazzze” tocavam vinham da Banda Filarmônica da Fábrica Vista Alegre. A *Vista Alegre Jazz* foi fundada originalmente em 28/09/1920, atuou em diversas formações entre os anos de 1920 e a década de 1950. A instrumentação incluía bateria, sopros (saxofones, trompetes e trombone), violino, acordeão, e, mais recentemente, guitarra (violão). Apesar de carregar o nome Vista Alegre, este grupo perdeu a possível ligação que tenha tido com a Fábrica que, de resto, não possui quaisquer informações acerca deste grupo (Maria João Barros e Eduardo José, em 23/09/2016 – entrevista).

Nas duas primeiras fotografias, correspondentes às formações mais antigas do grupo, os músicos mostram-se em pose, já nas fotografias mais recentes os músicos estão em actuação. A bateria que aparece na primeira fotografia, reaparece mais adiante noutra formação. Na primeira formação podemos observar, além da bateria (composta por bombo, um prato suspenso e uma tarola adaptada a um suporte), um cornetim, um clarinete, um saxofone alto e um trombone. Não é possível identificar o instrumento tocado pelo sexto elemento.



Figura 18 – Vista Alegre Jazz em 1934 (acervo particular da família de José Vidal).
 1-José Vidal (cornetim); 5-Joaquim Pinto (trombone); José Redondo; João Marques de Carvalho;
 Arnaldo Fort'Homem; João Susano.

Na fotografia seguinte percebemos que o agrupamento aumentou o número de músicos e adoptou um cuidado cenográfico através de suportes / estantes. Alguns músicos têm mais do que um instrumento, o que denota, certamente, uma orquestração cuidada do repertório tocado e também a capacidade técnica dos instrumentistas. Os instrumentos que se podem identificar – além da bateria, claro, constituída por bombo, prato suspenso e um pequeno tambor (de afinação por corda, que tenha sido adaptado à bateria para suprir a ausência de um “tom”) – são o violino, dois trompetes (ou cornetins?); clarinete, sax-alto e sax-tenor (ou clarinete baixo?); contrabaixo e acordeão. É de notar que os trompetes e os saxofones parecem estar já a ser tratados quase como naipes (apesar de serem apenas dois) e não, como na versão anterior, como instrumentos isolados e contrastantes entre si.



Figura 19 – Vista Alegre Jazz em 1945.

1-João Vidal (violino); 5-Necas Vidal (sax alto); 7-José Morgado “Padeiro” (sax); José Gato; Júlio Melo; Joaquim Isaac; Mário Marzagão; Manuel da Graça; José Rocha.

Na imagem seguinte é possível identificar, claramente, sete pessoas com instrumentos, entre as cerca de quinze que se vêem na imagem. A cena parece ser após ou durante um intervalo de um baile, a julgar pela decoração da sala e também pelo facto de haver cadeiras, homens e mulheres. No centro do grupo retratado está a bateria já identificada atrás. Nesta fotografia apenas se consegue identificar o bombo e um prato. Além disso aparecem pessoas com um violino (uma mulher), um trompete, uma tuba (ou bombardino?) um trombone e dois saxofones. As outras pessoas da fotografia, aparentemente, são membros público ou frequentadores de um baile.



Figura 20 – Vista Alegre Jazz II nos anos 1940 (Ramalheira, s.d.).
7-José Morgado (saxofone).

A fotografia seguinte documenta oito músicos em actuação: em pé dois músicos, um está tapado pelo outro (o clarinetista José Vidal) e não se percebe o que está a fazer (será vocalista?), o outro toca uma maraca com a mão direita, mas tem um clarinete na mão esquerda. Sentados: dois saxofonistas e um trompetista, na primeira fila e, na fila de trás, um trombonista, um baterista e um último música que não se percebe, também, qual o instrumento que toca.



Figura 21 – Vista Alegre Jazz III em 1952 (Ramalheira, s.d.).
4-João Vidal (clarinete).

A fotografia seguinte documenta igualmente este grupo em actuação, embora das seis pessoas que se conseguem ver na imagem, apenas se consiga identificar o que estão a tocar / fazer as outras cinco: um cantor, com microfone de fio; um saxofone; acordeão, bateria e guitarra acústica que parece amplificada através de um picup adaptado.

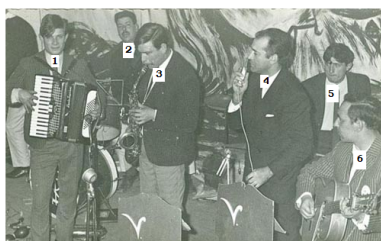


Figura 22 – Vista Alegre Jazz IV em formação mais recente (Ramalheira, s.d.).
 1- Joaquim Carlos (acordeom); 3-Cesário Balacó (saxofone); 6-Hernâni Pais (violão).

Jazz Estrela

Em 1942 estava activo e provavelmente também durante mais alguns anos. Foi fundada por Luís Catão Nunes: “homem que tanto deu da sua sabedoria musical, na sua passagem pela Banda dos Bombeiros Voluntários de Ílhavo, Música Nova” em *Os Jazzes em Ílhavo dos anos 20/40* (Ramalheira, s.d.). Um manuscrito revela o possível local de onde a fotografia foi registrada, São Jacinto, e a data de 05/05/1942. Na bateria, onde só se percebe o bombo e um par de pratos suspensos, a imagem de uma estrela faz jus ao nome do jazz. A maioria dos integrantes estão usando chapéus, e tanto as sombras quanto a claridade revelam que o horário da fotografia seria em torno do meio-dia.



Figura 23 – Jazz Estrela (cedido por Luís Nunes à Eng.º Ramalheira).

1-Luís Catão Nunes (sax); 2-João da Cunha (trompete); 3-Horácio Teles (contrabaixo); 4-Carlos Batel; 5-Manuel Catão (clarinete); 6-Luís Caetano; 7-José Catão (clarinete); 8- José Nunes Bastião “Rigueira” (sax).

Illiabum Jazz

Através desta fotografia podemos identificar a instrumentação do grupo, composta por violinos, flauta, saxofone, guitarras, possivelmente uma bateria pois o integrante 8 (fotografia de identificação) segura um prato, e também um possível violoncelo (dadas as proporções do instrumento segurado pelo integrante 10). Fica imperceptível os instrumentos tocados pelos integrantes 2 e 11. Em ambiente aberto, registra possivelmente um momento em torno de um concerto durante o dia.



Figura 24 – Illiabum Jazz em 1926 (Ramalheira, s.d.).

1-João Rigueira; 3-Guilhermino Ramalheira (violino); 5-Evangelista Ramalheira (violino); 9-Jaime de Oliveira (sax alto); Marcos Queijeira; Francisco S. Marcos; João Lavado; José Guerra; João Teles; Júlio Carvalho; Artur Ançã.

O que dizia a imprensa

A imprensa em Ílhavo veio-se consolidando desde o final do séc. XIX, como relatam Ramalheira (s.d.), Fonseca (2007) e Amador (1997). Em 2014, comemorando o seu 6º aniversário, o Centro Cultural de Ílhavo organizou uma exposição dedicada ao resgate e preservação da memória dos Jazzes locais. Foram expostas fotografias, artigos, partituras e instrumentos musicais. Nesse empenho juntaram forças Augusto Manoel Cardoso Pereira e João Aníbal Ramalheira (cidadãos ilhavenses que cederam gentilmente arquivos pessoais), dentre outros colaboradores e pesquisadores.

Reuniram-se fotografias e publicações de jornais locais. Essas publicações incluem crônicas, críticas, informações, e por muitas vezes apenas divulgação da atividade dos jazzes e da música local.

Baseados nas diretivas propostas por Bardin (1977), para as análises destes materiais foram pautados 3 diferentes níveis, a medida que vão se tornando mais profundos. No primeiro nível são identificados nomes, instrumentos, pessoas, locais, músicas, ou seja, o que está grafado no texto. Em seguida compreende-se os conceitos e contextos, conforme o tipo de evento (chás dançantes, réveillons, eventos beneficentes) e relevância social. Por fim, o cruzamento de informações com outras fontes de conhecimento permite levantar interpretações e hipóteses. Em alguns casos há questões dúbias que os textos não puderam explicar, ora pela escassez de informação, ora por se utilizar de uma linguagem de difícil compreensão.

Os artigos mais antigos retratam com efervescência os ambientes onde havia música popular urbana, as vezes sem referências ao jazz, mas sim aos estilos dos repertórios que as jazz-bands locais tocavam. Com o recurso de expressões idiomáticas que já não são mais usuais, a compreensão do seguinte texto, o mais antigo desta coleção, publicado em 24/11/1921 no *Jornal Beira-Mar*, torna-se difícil.

Foi somente em 20/03/1926 que o *Jornal Beira-Mar* na nota “Cinematografo na Vista-Alegre” menciona a palavra “jazz”: “(...)faz lembrar uma jazz-band(...)”. Volta a aparecer em 07/05/1931, no *Jornal Beira-Mar*, ao mencionar o repertório do grupo Lucifer Jazz Mamarrosa. Contudo, o *Jornal Beira-Mar* de 27 de setembro de 1931 parabeniza o grupo Vista Alegre Jazz pelo seu 11º aniversário, o que faz concluir que o vocábulo “jazz” já fosse empregado no ano de 1920 (início do grupo). Outro fato importante é a nota no website ramalheira.com onde diz que o Jazz do Cine Pathé teria sido fundado em 15 de novembro de 1917, mas esse grupo fora conhecido por diversos nomes, e não se obteve a informação

do nome original e nem se determinaram épocas ou períodos para as associações dos outros nomes. Procede então as análises desses artigos.

Daquilo que se parece uma tímida recepção a um novo contexto de entretenimento, o que se percebe da nota publicada em 24/11/1921 no jornal *Beira-Mar* (anexo 3) é que trata de um lugar de entretenimento com luz, animação e entusiasmo. Um novo universo de diversão em Ílhavo, sob uma nova direção “Salvadora e Progressora”. “Fox-trot” no título pode ter referencia a uma possível trilha sonora. Não se encontram justificativas para compreender o porquê dessa nova direção ser assim classificada, nem o porquê do estilo musical estar explícito no título. Contudo, foi em ambientes semelhantes a estes que se definiu a atuação das jazz-bands em Portugal.

Este mesmo jornal em 22/12/1921 anuncia a estreia da Troupe dramática e musical da Vista Alegre (anexo 4), que apresentou duas peças: *Moços e Velhos*, em 3 atos, e *Guerra aos Nunes*, uma comédia em único ato. Provavelmente são peças do teatro musical, fato este que não se comprovou nas pesquisas realizadas. Contaram com a participação de uma orquestra sob a regência do maestro José Cardoso Pereira. Não relata a formação ou tamanho dessa orquestra, nem sobre instrumentação ou músicas. Por se tratar de uma trupe musical, é possível que essas peças fossem cantadas, provavelmente em um estilo popular como o fado, a marcha, duetos, coros ou pequenas canções misturadas ao longo da peça.

Em Portugal a música no cinema e teatro as vezes tinha a intenção de entreter o público em intervalos ou durante a exibição. Essas foram outras situações em que atuavam os jazzes.

O jornal *O Ilhavense* publica em 28 de janeiro de 1923 (anexo 5) um texto com linguagem crítica, narrativa, sem muita precisão em algumas colocações, como por exemplo, o local do cinema que provavelmente fosse o cinema da rua Serpa Pinto (ou Cine Pathé). Assinada por João Sisudo, este sobrenome sugere um personagem fictício, já que na época não era comum que essas notas de jornais fossem assinadas por seus respectivos autores. Trata de uma sessão cinematográfica aguardada por novos e frequentes expectadores animados.

A atuação, que agradou ao público com um repertório variado entre onestep e valsa, fora de um sexteto, que sugere ser o Jazz do Cinema Pathé, assim também conhecido. Teve como integrante José Cardoso, e que se sabe ser também arranjador/ compositor e aparentemente o líder do grupo. O autor critica a falta de um foxtrot, mas sugere com expectativa a compreensão do José Cardoso para a próxima atuação. Não parece haver uma ligação do repertório ser específico para o filme, mas sim bem escolhido. A indicação dos horários dos acontecimentos sugere que houve música antes, a cerca das 20:30, e durante a exibição do filme, após as 20:45 quando as luzes se apagam para o início da sessão.

Além do Cinema da Rua Serpa Pinto e do Cinematógrafo da Vista Alegre, outro local onde havia exhibições de filmes em Ílhavo era o Salão da Caridade. Lá foram exibidos em duas sessões referidas no jornal *O Ilhavense* (anexo 6), os filmes: “O Menino Carnaval”, “Charlot nas trincheiras”, “A Sultana do Amôr”. Além destas, fica confirmada a apresentação do sexteto da Vista Alegre, sob direção de Sr. José Cardoso. A partir da data desta publicação (28/01/1923) e da informação da última sessão ter ocorrido no domingo passado, sabemos que as sessões deste cinema seriam aos domingos, exibindo-se pelo menos drama e comédia, filmes provavelmente americanos, assistidos por acompanhamento musical.

Nessa época o cinema era mudo e a música possuía várias funções, tais como reforçar o clima emocional do filme, alienar os expectadores dos ruídos das máquinas de projeção, entreter o público nas trocas das bobinas fitas dos filmes. Algumas companhias produziram filmes com as partituras e é possível que “Charlot nas trincheiras”, de Charles Chaplin pudesse ter as partituras, visto que ele era compositor. Nessa situação ficam questionadas algumas questões: como e quando tocaria o sexteto; tocariam nos intervalos ou durante a projeção?; os filmes teriam partituras próprias ou o repertório seria escolhido pelo sexteto?; em que momento de fato eles tocavam?

É possível que o Vista Alegre Jazz tenha sido conhecido por diversos nomes, ou até alterado seu nome em algum momento. Na página web do Ramalheira é referido o Sexteto (com José Cardoso Pereira fundado em 1917) e o Vista Alegre Jazz (fundado em 28/09/1920, sem incluir José Cardoso). Esse artigo (1923) já trata do Sexteto Vista Alegre com José Cardoso. Para além das atuações musicais das filarmônicas e outros pequenos grupos, a música em Ílhavo perdurava em atuações de rua, como expressa a crônica publicada no dia 02 de setembro de 1923 (anexo 7). Esse texto faz referência aos nomes de duas peças, “Alecrim do Norte” e “Papagaios Grandes”, e aos músicos violinistas Guilhermino¹⁵ e Cajeira. Há referências a valsas e maxixes carnavalescos. As duas peças são provavelmente de teatro de revista, pois incluem coros executados pelos rapazes de Ílhavo.

Compreende-se tratar de bailes noturnos, pela referência ao luar envolvendo jovens adultos. A referência a Veneza é utilizada como uma metáfora para insinuar um cenário romântico,

¹⁵ Guilhermino foi um dos importantes personagens da cidade de Ílhavo. Um destacado músico, jornalista da imprensa local e correspondente dos jornais do Porto, de Lisboa e do Diário de Coimbra, tendo diversos trabalhos premiados.. Foi condecorado pelo Presidente da República. Integrou diversos jazzes, e regeu também a Banda dos Bombeiros Voluntários de Ílhavo (Fonseca, 2007 e Ramalheira, s.d.)). Em 22/02/1936 o jornal *O Nauta* publica um artigo (anexo 23) sobre a Phylarmonica Ilhavense (Música Velha), no momento em que a regência era assumida por Guilhermino Ramalheira.

onde é possível imaginar um cortejo ou serenata, em que as meninas vão às janelas para apreciar os rapazes de Ílhavo que foram à Costa Nova cantar e dançar.

O tom global da escrita é literário e poético, cheio de subjetividade. Essa subjetividade remete sempre ao romance, ao amor (à idade da descoberta do amor, do namoro) e sugere ao escrever “os rapazes ilhavenses trazem a apaixonada....” que os rapazes fazem uma serenata ao ar livre. Fica por compreender que as meninas que não tem rapazes que cantem a elas tem vontade de ir às assembleias (espécie de clube) para dançar as valsas e maxixes. Tudo isso remete a um ambiente conhecido das pessoas envolvidas, dando dificuldade de se perceber a quem está de fora.

Adiante o jornal *Beira-Mar* de 20/03/1926 descreve as sessões do Teatro Cinema da Vista Alegre. Nesse texto (anexo 8) identificam-se os seguintes filmes onde lá teriam sido exibidos: “O Trapeiro de Paris”, “Kean”, “Último Sonho”, “As Pupilas do Sr. Reitor”, e “Os Lobos do Mar”. A música estaria a cargo do citado Sexteto, na altura comandado por Berardo Pinto Camelo. Sob o olhar crítico do autor do texto, o repertório “arraialense” faz sugerir uma nova escolha, que, portanto, não estariam ligados a um repertório próprio dos filmes. O autor também compara o grupo a uma jazz-band, afirmando que na época era já um modismo.

“As Pupilas do Sr. Reitor”, de Júlio Diniz, é um romance romântico português do final do séc. XIX. Fica a dúvida se essa sessão de cinema tivera as falas ao vivo, ou talvez uma sessão multimídia com performance vocal e musical ao vivo com a projeção. Em uma pesquisa realizada no Museu Nacional do Teatro e da Dança foram encontradas 5 partituras para este filme, mas que estão datadas de 1935 e que provavelmente são da versão posterior e mais conhecida do filme, lançado também no ano de 1935. Essas partituras de piano e canto referem-se às seguintes músicas: “Canção d’Amor” (letra de Fernanda de Castro e música de Affonso Corrêa Leite), “Cantiga ao Desafio” (letra de Fernanda de Castro e música de Affonso Corrêa Leite), “Vira da Desfolhada” (letra de Fernanda de Castro e música de Cruz e Sousa), “Marcha para as Vindimas” (letra de Fernanda de Castro e música de Frederico de Freitas), e “Canção da Cabreira” (letra de Fernanda de Castro e música de Affonso Corrêa Leite).

Os chás dançantes muitas vezes eram abrilhantados pelos jazzes. Em 21 de novembro de 1930 o jornal *Beira-Mar* publica um pequeno texto humorístico com o título “Chá dansante” (anexo 9), que o descreve. A informação da ocorrência do dia do baile deixa inferir que o leitor saberia a qual evento se refere. O divertimento estaria por conta da dança, comida e bebida. Não informa precisamente o sítio à beira-mar onde fora realizado, e cita apenas os primeiros nomes de 3 pessoas, Paulinho, Dagmar e Candidinha, talvez personagens fictícios

para descrever a atmosfera local e ilustrar situações comuns dos frequentadores deste tipo de baile.

Com a proliferação dos jazzes, muitos jornais publicavam pequenas notas informando como teriam sido suas atuações, sobre os seus próximos eventos, ou simplesmente fazendo propagandas. Uma pequena nota de 07/05/1931 no jornal *Beira-Mar* (anexo 10) faz menção ao Lucifer Jazz Mamarrosa, até então a primeira referência deste grupo, dirigido por Hemitério Fernandes. Satisfez o público tocando um repertório variado. Sem mais informações fica a dúvida da formação do grupo e da origem, possivelmente a freguesia de Mamarrosa pertencente ao concelho de Oliveira do Bairro, relativamente próximo de Ílhavo. Um anúncio no Jornal *O Ilhavense* de 02/08/1931 (anexo 11), do grupo Ilhavense Jazz oferece música para bailes, exaltando uma boa qualidade. A curta mensagem carece de informações para o contato, deixando prerrogativas que naquela altura fosse muito fácil encontrar responsáveis do grupo que permitissem efetivar um possível contrato para a prestação do serviço oferecido. Considerando o anúncio, é razoável assumir que o grupo trabalhava de forma profissional.

Em 23/09/1931 foi comemorado o 11º aniversário do grupo Vista-Alegre Jazz na Costa Nova. O evento foi coberto pelo jornal *Beira-Mar* e publicada no dia 27 próximo (anexo 12). Contou com um concerto e um banquete oferecido aos mais próximos, onde também fora convidado o Jornal, que agradece o convite e se permite elogiar o sucesso deste jazz. Percebe-se que a data de formação desse Jazz se deu em 30/09/1920, e que essa jornada de 11 anos foi percorrida sobretudo com o apoio do público ilhavense.

Em prol do Jazz, com o devido reconhecimento, elogio e valorização dos Jazzes locais, o Jornal *Beira-Mar*, em 19/06/1932 (anexo 13), homenageia-os publicando uma série de fotografias.

Sobre o Carlotas-Jazz torna-se evidente um prestígio que teria em Ílhavo, cujo relato está na edição do Jornal *Beira-Mar* de 08/01/1933 (anexo 14). Em nome da população, faz um apelo caloroso por sua tão esperada apresentação. Fica a dúvida se é um clamor por um concerto, ou se realmente vai acontecer um concerto deste prestigiado grupo local. Duas outras notas também foram publicadas pelo jornal *Beira-Mar* ainda em 1933, mas agora tratava sobre o carnaval. A primeira de 12/02/1933 (anexo 15) onde aparecem a divulgação de dois bailes beneficentes que ocorreram nos dias 26 e 28 seguintes no Palace Hotel da Curia. Destacam-se a atuação dos jazzes de Ílhavo e de Coimbra. Curia situa-se a cerca de 30km de Ílhavo comprovando que os jazzes tinham essa dinâmica de atuar pela região. A segunda nota, de

26/02/1933 (anexo 16), divulga a atuação dos jazzes nos bailes carnavalescos dos salões dos Bombeiros Voluntários e do Cinema.

No mesmo ano, repercute em Portugal, mais precisamente em Ílhavo, uma notícia sobre a famosa atriz e cantora do meio jazzístico Josephine Baker. O jornal *Beira-Mar* em 09/07/1933 (anexo 17) relata um acontecimento envolvendo a artista que apresenta uma queixa em tribunal contra alguém que insinua que ela comeria carne de leão. Fica claro entender que o texto faz uma sátira da situação, já que por diversas vezes o autor exclama com tom de deboche as ações dos envolvidos. Esta referência a Josephine Baker entende-se pelo facto de neste ano a atriz ter visitado Portugal pela primeira vez, o que gerou notícias na imprensa. (Santos 2011)

Quando escreve “ (...) passado a vida a domesticar... *leões humanos*” o jornalista refere-se cetamente ao tipo de espetáculo (provocativo e atraente) em que ela atuava que, por essa via, tiraria valor ao argumentário machista dominante. Naquela altura era comum a aristocracia europeia criticar tais espetáculos de jazz, como os quais a artista atuava, pois rompiam os valores tradicionais com as danças e trajes insinuantes para época.

Sobre os lugares onde se realizavam os bailes ficaram registrados os seguintes acontecimentos: Jornal *Beira-Mar* de 19/11/1933 (anexo 18) - A Rádio Jazz realiza o primeiro baile, dentre uma série de outros que seguiram, no Quartel dos Bombeiros. Como relata, é um evento em benefício da instituição, que provavelmente busca arrecadar verbas para sua manutenção; Jornal *Beira-Mar* de 31/12/1933 (anexo 19) – Ilhavense Jazz no baile de réveillon no Quartel dos Bombeiros; Jornal *O Nauta* de 27/10/1934 (anexo 20) – Novamente o salão do Sr. Rafeiro é o ambiente para os bailes em que atuavam a Rádio- Jazz, destacado como o melhor jazz da vila.

Sobre o carnaval de 1935, *O Nauta*, de 02 de março (anexo 21), divulga os bailes de domingo (03/03/1935) e de terça-feira de carnaval (05/03/1935), no Salão Veneza em Malhada, cuja performance musical ficou por conta do Rádio-Jazz. Nas mesmas datas, no Salão-Cinema, outros dois bailes com Ilhavense Jazz e também a Rádio Jazz. Com entusiasmo é dito que terão luzes, serpentinas e surpresas, encorajando a Mocidade.

Meses depois, no jornal *O Nauta* de 16/11/1935 (anexo 22), aparece a divulgação de dois bailes na Costa Nova, sendo um nesse mesmo sábado à noite e o outro no domingo à tarde, onde atuará o Rádio Jazz. Os componentes que na altura integravam o grupo eram: J. Batista Peixoto da Silva (diretor), José Peixoto da Silva, Joaquim Pereira Teles, Carlos Simões Teles, José da Rocha Cete e Joaquim dos Santos.

A iniciativa do grupo em fornecer um meio de transporte para o local é vista com bons olhos e como fator decisivo para o sucesso de público, além do preço “*insignificante*” de 3\$00 (escudos) que incluía o próprio transporte. Sem mais informações, o local exato do baile é referido apenas como Salão do sr. Rafeiro, provavelmente um local conhecido em Costa Nova.

O anexo 23 é um artigo sobre a Phylarmonica Ilhavense (Música Velha), no momento em que a regência era assumida por Guilhermino Ramalheira. Foi publicado no jornal *O Nauta* de 22 de fevereiro de 1936. Enquanto pessoa, Guilhermino Ramalheira foi uma figura muito importante em Ílhavo. Um destacado músico e maestro que atuou em variados contextos musicais. Jornalista da imprensa local e correspondente dos jornais do Porto, de Lisboa e do Diário de Coimbra, tendo diversos trabalhos premiados. Foi condecorado pelo Presidente da República. Integrou diversos jazzes e regeu também a Banda dos Bombeiros Voluntários de Ílhavo (Ramalheira, s.d.).

Para além das divulgações dos bailes, o artigo “Os Bailes”, assinado por Cândido Franco e publicado no jornal *O Ilhavense* de 1 de julho de 1939 (anexo 24) faz uma severa crítica aos bailes espalhados por Ílhavo, onde se ouvem “tangos e valsas tocados por realejos desafinados ou por um Jazz de segunda ordem”. O autor expressa uma moralidade que começava a impor-se em Portugal, instigada pelo regime político ditatorial de Salazar que subira ao poder poucos anos antes. Para fazer valer a sua crítica o autor estabelece vários retratos dos ambientes, misturando-os com juízos de valor e argumentos morais. Segundo ele, estes bailes realizavam-se em quaisquer lugares que houvesse música, bebida e comida. Distinguem-se dos tradicionais bailes organizados e de boas famílias. Descreve esse tipo de evento como imoral e promiscuo, onde se desvirtuam-se mulheres e crianças. Por decorrência de um episódio com conhecimento público, onde um exausto dançarino vomitou sangue, Franco insiste por mais de uma vez na falta de higiene das pessoas. Compreende-se então que o autor julga os bailes como a causa proliferação de tuberculose, que na altura tentava a imprensa categorizada, nos grandes e pequenos centros, combater através de diversas medidas (reforma alimentar, morigeração dos costumes e exercícios ao ar livre).

Na mesma edição deste jornal foi também publicada uma carta do Presidente da Câmara Deniz Gomes ao jornal *O Ilhavense* (anexo 25), em resposta à carta do Sr. António Andre Senos, veiculada na edição anterior. É então uma justificativa para a ocorrência do baile no quartel dos bombeiros. A figura da autoridade local (Presidente da Câmara Deniz Gomes) propõe a finalidade da ocorrência dos bailes: adquirir uma auto-maca. Ainda, preocupado

com a reputação da Associação, permite a venda apenas de doces e refrigerantes, vedando as bebidas alcoólicas. O motivo pelo qual se fez necessário a publicação desta justificativa se daria por conta dos bailes naquela instituição estarem sendo mal vistos por pelo menos uma parte da sociedade.

4. O Repertório do Liberdade Jazz e do Sexteto

Um acervo de partituras de *Jazz-bands* e Bandas Filarmônicas de Ílhavo, cedidos à Universidade de Aveiro motivaram a realização do presente trabalho, com foco na função da bateria nos grupos que tocavam aquele repertório. A inexistência de registros para a função da bateria nas partituras dessas *jazz-bands* transformou o trabalho em um desafio de reconstituição das partes de bateria, que aqui será descrito.

O primeiro passo do processo foi selecionar e analisar duas músicas, “Olympia” e “Políticos”. Para cada uma delas, dois modelos de partitura para bateria foram criados, tendo por base os ritmos executados pela percussão das filarmônicas da época (escritos em partituras), e os ritmos *second line drumming* e *swing*, pautados no métodos *New Orleans Jazz and Second Line Drummin* (Riley, Vidacovich, e Three, 1995) e *The Art of Bop Drumming* (Riley, 2009).

Até o presente momento, não se tem conhecimento de registros em partituras para a bateria dos primeiros *jazzes* lusos. Sendo assim, propõe-se uma reconstituição da possível atuação do agrupamento dos instrumentos de percussão que compunham a bateria, a partir do entendimento de como hoje isso seria possível. O foco foi colocado em dois dos jazzes ilhavenses: o Sexteto e o Liberdade Jazz.

O grupo Sexteto, por vezes assim denominado possivelmente por realizar algumas de suas apresentações com apenas seis integrantes, foi conhecido também por outras denominações, relacionadas à sua atividade nas sessões do antigo cinema da cidade localizado na rua Serpa Pinto, entre elas “Jazz do Cinema *Pathé*”, “Cinema Ideal” e “Jazz do Cinema da Rua Serpa Pinto”. A estreia desse grupo – pelo menos numa dimensão profissional integrada no Cinema – se deu em 15 de novembro de 1917, informação que pode ser verificada no livro de repartes das sessões cinematográficas e bailes (figura 25). A música dos jazzes, e bem como aponta o repertório do grupo, se justifica muito pelo fato de ser uma música para bailes, ou seja, para ser dançada (Ferro, 1924).

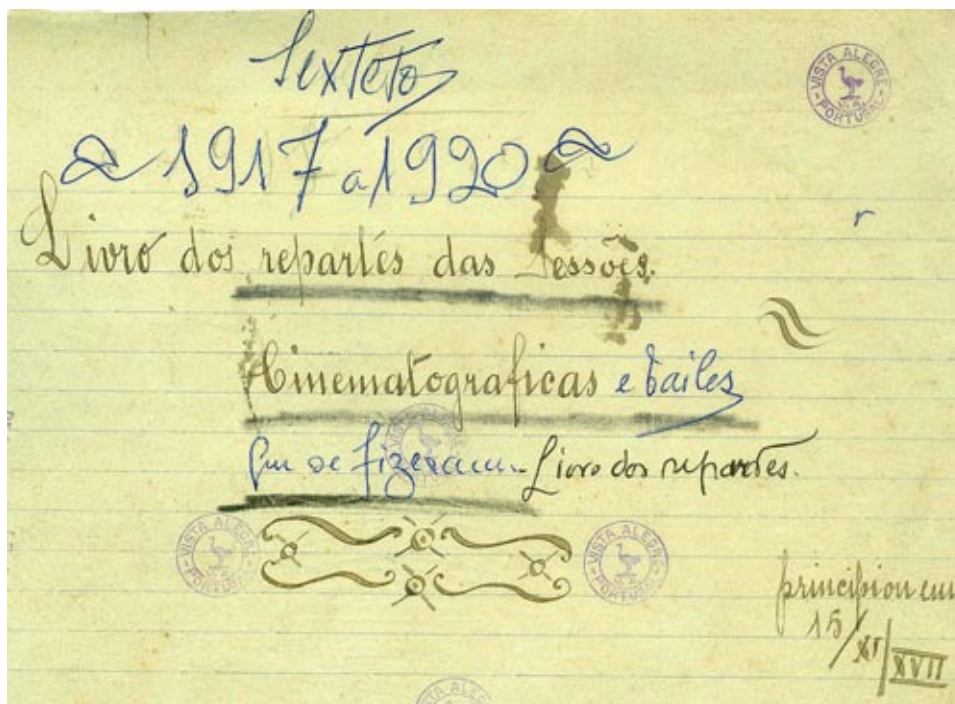


Figura 25 – Livro de Repartes da Sessões Cinematográficas e Bailes do Cinema Pathé
(www.ramalheira.com/publicacao/os-jazzes-em-ilhavo-dos-anos-2040).

A imagem a seguir (figura 26) apresenta os valores pagos aos músicos em duas sessões de datas diferentes. Apesar de não ser possível avaliar o quão representativo seria essa quantia, a informação aqui apresentada evidencia uma atividade profissional significativa no campo da música, que lhe atribuía importância. Ílhavo era uma comunidade relativamente pequena, mas que se empenhava em disponibilizar recursos financeiros para pagamento dos músicos. Interessante notar que, mesmo sem aparente justificativa, um valor diferenciado é pago a um dos músicos na primeira sessão, o qual não recebe uma parte do valor reservado às “conduções” (possivelmente um auxílio para o deslocamento dos músicos). Para a segunda sessão, os valores pagos foram igualmente divididos entre os músicos, e no valor total são equivalentes em ambas as sessões.

1ª Sessão = Quinze de Novembro de 1917		2ª Sessão = 18 de Novembro de 1917	
José Estevam d'Almeida	380		400
Guilhermino Ramalheira	380		400
José C. Pereira	380		400
Narciso Gravato	380		400
Ângelo Correia	380		400
Germano da Conceição	380		400
Júlio da Silva	400		400
	<u>2.680</u>		<u>2.800</u>
5º aos músicos primeiros, 2º construção	120		
	<u>2.800</u>		

Figura 26 – Valores pagos aos músicos (www.ramalheira.com/publicacao/os-jazzes-em-ilhavo-dos-anos-2040).

Os integrantes do grupo Sexteto foram José Estevam de Almeida (contrabaixo), Guilhermino Ramalheira (violino), José Cardoso Pereira (violonista, compositor de “Olympia” e de algumas das músicas tocadas pelo conjunto), Júlio da Silva (violonista), Ângelo Correia (flauta), Germano da Conceição (violino), e Narciso Gravato (clarinete). Berardo Pinto Camelo e Armando da Silva posteriormente também integraram o grupo. O Liberdade Jazz atuou por volta dos anos 20. Seus componentes foram: Manuel S. Marcos (clarinete), Duarte Gravato (flauta), Guilhermino Ramalheira (violino), João Valente (violino), Guilherme Marques (contrabaixo), Jaime de Oliveira (sax alto), Henrique Rato (bateria) e Rosalino da Perpétua (trombone).

ALGUMAS PARTITURAS DOS “JAZZES”		
Música	Compositor (assinatura)	Grupo
O Poleiro	-	Liberdade Jazz
Sogras (dueto)	-	Liberdade Jazz
Políticos	-	Liberdade Jazz
Sombrinhas	-	Liberdade Jazz
Parece Mas Não É	José Cardoso Pereira	Sexteto
Flores d'Outôno (valsas)	José Cardoso Pereira	Sexteto
Souvenir (polka)	José Cardoso Pereira	Sexteto
Solfejos d'Alma	José Cardoso Pereira	Sexteto
Olympia (valsas)	José Cardoso Pereira	Sexteto
Amitié (valsas)	José Cardoso Pereira	Sexteto
Souvenir à um Ami	José Cardoso Pereira	Sexteto
Gloria (valsas)	José Cardoso Pereira	Sexteto

Gratidão (valsas)	José Cardoso Pereira	Sexteto
Vade Retro (polka)	José Cardoso Pereira	Sexteto
Pas de Quatre	José Cardoso Pereira	Sexteto
Souvenir du Bal de 1919 (valsas)	José Cardoso Pereira	Sexteto
Homenagem a Alberto 1º (one step)	José Cardoso Pereira	Sexteto

Figura 27 – Relação de Partituras dos grupos “Liberdade Jazz” e “Sexteto” (arquivo pessoal do Eng.º Ramalheira).

* “-” Informação não disponível nas partituras.

Análise musical

Algumas partituras da coleção foram transcritas por meio do editor digital MuseScore¹⁶, fabricado por uma empresa de mesmo nome. A transcrição permitiu melhor conhecimento das peças visual e musicalmente. O processo, além de facilitar a análise musical, permitiu criar, de maneira lúcida, uma proposta de inclusão da bateria.

Para o presente estudo foram selecionadas duas composições: “Olympia” e “Políticos” (anexos 26 e 27 respectivamente). Pautando-se em definições abordadas por Barasnevicius (2007), mas também amplamente abordadas por inúmeros autores, foram feitas suas análises.

Título: Olympia

Grupo: Sexteto

Compositor: José C. Pereira

A peça apresenta, no cabeçalho, as indicações “Olympia” (aqui escrita com “y”) – “Valsa”, em caligrafia claramente cuidada, provavelmente realizada por copista experiente. Foram acrescentadas outras indicações no cabeçalho da primeira das três páginas: “am 2ª”; “Em 20/12/1917 À minha boa e querida Olimpia, nunca esquecida”; “por JACPereira” (assim pode ser melhor compreendida tal informação, já que na partitura da música “Homenagem à Alberto 1º” evidencia-se assinatura na capa e também dedicatória, onde se lêem claramente “José Aug. C. Pereira”, presumindo-se o nome completo por José Augusto Cardoso Pereira). Na terceira e última folha consta a seguinte informação: “Vista Alegre 21/11/18”. As duas

¹⁶ “MuseScore is a company devoted to helping aspiring musicians in their journey to master the music they love. MuseScore offers free, powerful, and easy-to-use music notation software to create high-quality sheet music, with audio score playback for results that look and sound beautiful. MuseScore has also formed an online community where musicians can share their creations, privately or publicly, through downloads, embeddable widgets, or MuseScore's mobile apps, while also bringing additional social features to sheet music. The MuseScore software is released under an open source license, and there is an open API for third party developers on MuseScore.com” (musescore.com acessado em 03/10/2016).

diferentes datas, aliadas a diferenças de grafia, sugerem que mais de uma pessoa teria registrado as informações na partitura. Outro registro, no canto inferior direito da última folha, não pode ser compreendido por estar incompleto. Trata-se, provavelmente, da assinatura do compositor. Há também carimbos na primeira e segunda página. Em comparação com outros arquivos, é permitido identificar, de forma nítida, em duas linhas, as informações “José C. Pereira” (linha superior) e “*Vista Alegre*” (linha inferior).

A figura 16 – Sexteto evidencia o grupo para o qual foi composta esta peça, já que está orquestrada para Flauta, Clarinete em Dó, Violinos 1º e 2º, e Rabecão, mesmos instrumentos que podem ser visualmente identificados na figura.

A música está dividida em 3 seções (A, B e C), sendo cada uma apresentada e repetida com pequena variação ao final, podendo assim ser definida:

||A|A'|B|B'|C|C'|

Cada uma das seções se desenvolve em 16 compassos, tornando a estrutura musical quadrada e muito simples. A tonalidade de Sol menor é modulada apenas na seção B para Sol Maior. A melodia é apresentada sempre pela Flauta, na região mais aguda, e tocada em uníssono com o 1º violino em uma oitava abaixo.

O segundo violino e o contrabaixo fazem um acompanhamento completando a harmonia. Tal acompanhamento está sempre marcando a “cabeça dos tempos”, ou seja, tocam sempre no pulso dos três tempos da valsa. O contrabaixo fixa o primeiro tempo com a nota mais grave, e o 2º violino alterna com este tocando nos tempos 2 e 3.

Na primeira seção, o clarinete concede uma dinâmica para os finais das frases melódicas, frases estas que são tocadas por notas longas. Essa dinâmica é movimentada por notas das tríades da harmonia e executadas nos tempos (em semínima). Na seção B, de uma forma mais discreta passa a tocar notas mais longas e em dois momentos cria um efeito de crescendo e decrescendo. Na terceira e última seção toca de forma mais intensa, executando colcheias arpejadas nos graus em que a harmonia menor, de sétimo grau elevado, se desenvolve.

Com estrutura harmônica simples, a música percorre as tríades dos graus I, IV e V quase sem alterações, em ambas as tonalidades. A primeira alteração acontece na segunda seção, em que uma sétima é colocada no V grau. Na preparação para a repetição dessa mesma seção temos também um acorde dominante secundário (V/V7), no primeiro compasso da casa de

1ª vez. Na última secção apenas uma V7 antes da resolução em I, ao término para a repetição e fim da música.

Título: Políticos

Grupo: Liberdade Jazz

Compositor: Não identificado

As folhas desta composição disponíveis são partes divididas para cada instrumento, sugerindo que, possivelmente, realizou-se cópia à mão de uma grade instrumental onde possa ter sido composta. A referência de instrumento que traz em seu cabeçalho é de grafia forte, assim como a escrita musical. Outras caligrafias distintas, talvez colocadas posteriormente em determinada situação, trazem as seguintes informações: nome da música, “2º acto” e “nr. 6”.

A música foi composta com melodia bem movimentada e escrita de forma que soasse brilhante, transparecendo uma certa alegria. Seu nome reforça a ideia de sátira. Em sua instrumentação estão: (1) a flauta, o clarinete e o primeiro violino executando a melodia, (2) o clarinete alto e o cornetim com notas longas preenchendo a sonoridade, mas, por vezes, completando a melodia com pequenos contracantos, e, ainda, (3) o trombone, os segundos violinos (duas vozes) e o contrabaixo fazendo acompanhamento bem marcado em tempo e contratempo. Em compasso binário simples, é desenvolvida por meio de pequenos trechos melódicos, sempre anacrústicos, que se apresentam de forma recorrente dentro de suas secções. Essa pequena composição, de 28 compassos, apesar de ter indicação de um final no compasso 8, poderia servir como introdução de algum momento em que pudesse ser repetida diversas vezes antes do seu término, adequando-se a um tempo necessário. As secções podem assim ser representadas:

| |A| |B| |C| |D| |

A primeira secção se estende até o 8º compasso. Passa pelos I, II^m, e V7 graus em Fá Maior. A segunda secção (compassos 9 ao 16) se inicia passando pelos I e V7 graus da mesma tonalidade, mas modulando para Dó Maior no compasso 15 e 16, com a seguinte cadência: Sol M - Dó M (V - I respectivamente). Executando apenas a melodia na flauta e primeiro violino, ainda em Dó Maior, a próxima parte (compassos 17 a 20) funciona como “ligação” para a última secção. Esses 8 compassos retomam, na sua primeira metade a tonalidade inicial

de Fá Maior, estando ali a executarem os graus I, II^m e V, mas modulam novamente para Dó Maior nos últimos 4 compassos para realizar a cadência V - I - V - I.

Recriando a presença da bateria nos dois casos em estudo

De maneira geral, a escrita da bateria foi pensada de modo a evoluir no decorrer da música, partindo de uma estrutura bastante simples e tomando um caminho evolutivo com a adição de subdivisões e ornamentos, o que possibilita variações na execução do instrumento e, conseqüentemente, de realçar a sua importância musical e simbólica do âmbito dos “jazzes”. A notação musical em partitura segue o seguinte modelo: tarola no terceiro espaço, bombo no primeiro espaço, prato suspenso na primeira linha suplementar superior, prato de choque abaixo da primeira linha e prato de condução na quinta linha, tendo as cabeças das notas substituídas por um “x” quando se referem aos pratos.

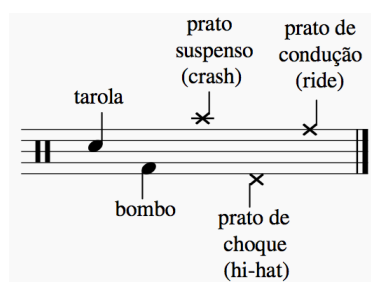


Figura 28 – Notação utilizada nos modelos de reconstituição da bateria.

Olympia

A instrumentação desta música é pensada para flauta e primeiro violino, que executam a melodia, clarins, fazendo respostas e preenchimentos melódicos, e segundo violino e contrabaixo, fazendo acompanhamento rítmico e harmônico. A melodia de notas longas permite sua execução em andamento mais acelerado, de forma que o pulso da semínima é confortável até cerca de 160 bpm (batidas por minuto).

A notação para bateria necessita, muitas vezes, de adaptações. Para um músico que no presente toca diversos instrumentos dividindo suas execuções simultaneamente entre seus membros, controlar, por exemplo, a duração do som do bombo (como se disse atrás, no Brasil utiliza-se também a palavra “bumbo”) ou de um prato é inviável em diversos momentos. Quando se ataca um prato, e logo em seguida as mãos se ocupam em executar outras notas em outros instrumentos, o som do prato pode se prolongar até seu fim natural, ou então ser reforçado pelo próximo ataque. Em outros momentos, como por exemplo, em

uma fermata, o som de um prato que esteja suspenso após um ataque com uma baqueta pode ser rapidamente interrompido com o abafar de outra mão. Desta forma, há diferentes possibilidades de escrita para um mesmo resultado sonoro (figura 29).

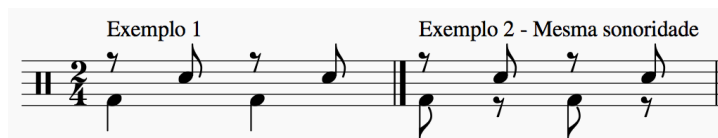
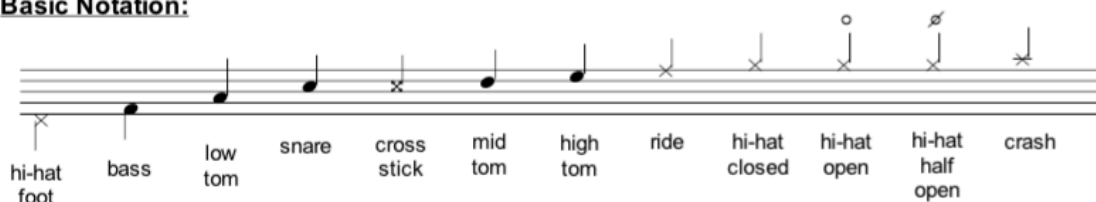


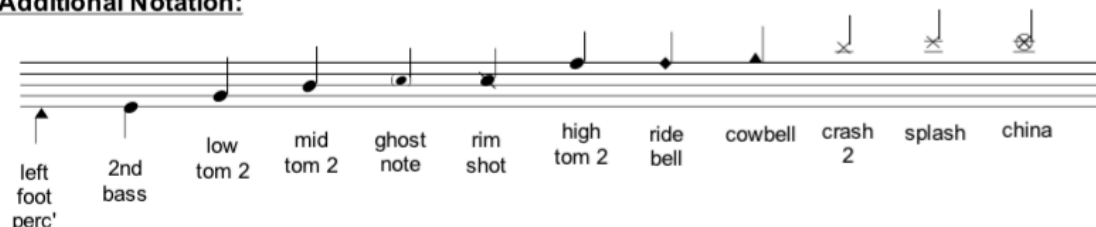
Figura 29 – Exemplo de diferentes grafias para um mesmo resultado sonoro.

Torna-se, portanto, a principal função desse tipo de representação definir os locais de ataque de cada instrumento que a compõe a bateria. Nem sempre o tempo real de duração do som está especificado. Dessa maneira, a partitura para a bateria, que se convencionou em um único pentagrama, busca definir, de forma mais clara, a possível a execução do instrumento (Lopes, 2015).

Basic Notation:



Additional Notation:



Also: (N.C.) = no crash (Cr.) = crash beat 1 + = close hi-hat 9 = choke cymbal

Figura 30 – Notação utilizada pelo website “Wills Drum Lessons” nas transcrições de bateria (<http://willsdrumlessons.com/downloads/transcriptions>).

O primeiro modelo desenvolvido para a música Olympia foi estruturado para um *setup* composto por bombo, tarola (caixa é o nome mais adotado no Brasil para esse instrumento quando compõe o *set* de bateria, mas conhecido também por caixa-clara) e prato suspenso, como sugere o *setup* das fotografias das *jazz-bands* locais. As mãos tocariam a tarola e fariam intervenções no prato, enquanto um dos pés, provavelmente o de mais habilidade, executaria o bombo.

Ainda não se conhece o desenvolvimento do mecanismo que permitia tocar o bombo com um dos pés, sendo que esse tambor era o mesmo utilizado nas bandas filarmônicas, como entende e relata o Eng. Ramalheira em entrevista. É plausível deduzir que um mecanismo arcaico e o prematuro desenvolvimento de uma técnica limitassem a performance do músico baterista, principalmente no que tange à dinâmica nas execuções das notas do instrumento. Assim, esse primeiro modelo compreende formas básicas daquilo que era tocado por dois ou três percussionistas, adaptado agora para apenas um músico. Desenvolveram-se, então, ideias possivelmente a partir da atuação da “pancadaria” (como também era conhecida por vezes a percussão), tendo por base partituras das peças sinfônicas “Bôas Festas” (anexo 28) e “O Faísca” (anexo 29), onde é possível perceber o que era tocado pelos instrumentos percussivos. Esta última peça integra um arquivo do INET-MD de partituras das Bandas Filarmonicas de Ílhavo, que foram digitalizadas pela Universidade de Aveiro.

Foram definidos três padrões rítmicos simples, um para cada secção. No primeiro, o bombo toca junto com o contrabaixo, reforçando o tempo um, e a tarola nos tempos dois e três, junto com os segundos violinos. O segundo padrão, articula-se uma apogiatura simples nas notas da tarola para o padrão anterior. No último padrão, acrescentam-se alguns rufos (ou rulos, como também são denominados no Brasil), principalmente para a terminação da secção e segundos tempos, e desdobram-se algumas colcheias. Essas variações poderiam ser facilmente deduzidas e empregadas a esse novo instrumento.

Olympia

Modelo 1 para bateria

José C. Pereira

♩ = 160

Flauta

Clarim em C

Violino 1º

Violino 2º

Contrabaixo

Bateria

10

Fl.

Clr. C

Vln. 1º

Vln. 2º

Cb.

Bat.

1. 2.

18

Fl.

Clr. C

Vln. 1^a

Vln. 2^a

Cb.

Bat.

24

Fl.

Clr. C

Vln. 1^a

Vln. 2^a

Cb.

Bat.

30

1. 2.

Fl.

Clr. C

Vln. 1^a

Vln. 2^a

Cb.

Bat.

36

Detailed description of the musical score: The score is written for a woodwind and string ensemble. It consists of two systems. The first system covers measures 30 to 35, which are marked as a first ending with two versions, 1. and 2. The second system covers measures 36 to 39, where the key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb). The instruments are Flute (Fl.), Clarinet in C (Clr. C), Violin 1 (Vln. 1^a), Violin 2 (Vln. 2^a), Contrabass (Cb.), and Bass Drum (Bat.). The Flute part has a melodic line with slurs and ties. The Clarinet part has a more rhythmic line with slurs. The Violin 1 part has a melodic line with slurs. The Violin 2 part has a rhythmic line with slurs. The Contrabass part has a rhythmic line with slurs. The Bass Drum part has a rhythmic line with slurs. The key signature change occurs at measure 36, where the key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb).

42

Fl.

Clr. C

Vln. 1^a

Vln. 2^a

Cb.

Bat.

47

Fl.

Clr. C

Vln. 1^a

Vln. 2^a

Cb.

Bat.

52

The image shows a musical score for measures 52, 53, and 54 of the piece "Olympia". The score is written for six instruments: Flute (Fl.), Clarinet in C (Clr. C), Violin 1 (Vln. 1ª), Violin 2 (Vln. 2ª), Contrabass (Cb.), and Bass Drum (Bat.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). Measure 52 features a long melodic line in the Flute, starting with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The Clarinet and Violin 1 play a half note G4. Violin 2 plays a half note G4. The Contrabass and Bass Drum play a half note G2. Measure 53 features a melodic line in the Flute, starting with a half note C5, followed by a half note D5, and then a half note E5. The Clarinet and Violin 1 play a half note C5. Violin 2 plays a half note C5. The Contrabass and Bass Drum play a half note G2. Measure 54 features a melodic line in the Flute, starting with a half note F5, followed by a half note G5, and then a half note A5. The Clarinet and Violin 1 play a half note F5. Violin 2 plays a half note F5. The Contrabass and Bass Drum play a half note G2. The score includes first and second endings for measures 53 and 54.

Fl.

Clr. C

Vln. 1ª

Vln. 2ª

Cb.

Bat.

Figura 31 – Modelo 1 de partitura com a bateria para a música “Olympia”.

No segundo modelo, incluiu-se um *setup* mais moderno, que acrescenta um prato-de-choque (em inglês “hi-hat”, como também é igualmente conhecido em Portugal e no Brasil, e também no Brasil é ainda denominado por “chimbal” e “contra-tempo”) e um prato de prato de condução. O prato-de-choque é um sistema de par de pratos que podem ser executados com baquetas mas também por um dos pés pressionando uma sapata que faz com que o prato superior vá de encontro ao inferior. O sistema permite executar diversos tipos de sons, tanto com os pratos fechados como abertos, e, permite ainda, execuções combinadas com baquetas. O prato de condução tem um som de ataque de ponta de baqueta bem definido, mas não se abre facilmente como um prato *crash*. Dessa forma, abre-se um leque de opções para combinações de instrumentos a serem tocados em uma determinada “levada” (nomenclatura informal para um padrão rítmico de execução na bateria). Na primeira secção, o prato de condução é tocado em um padrão de “*swing*” (estilo jazzístico que compreende décadas em torno de 1930 e 1940), com pequenas variações para o terceiro tempo. A tarola é introduzida como intervenção no decorrer das notas longas da melodia ou como reforço de ataque de notas, buscando quebrar essa monotonia rítmica de um padrão, acrescentando surpresas em diferentes variações. O bombo ainda foi pouco utilizado, a fim de ser mais explorado e exemplificado como uma possibilidade em uma secção posterior. Na segunda secção foi acrescentado um padrão de prato-de-choque, igualmente com origem no padrão “*swing*”, sua execução com o pé no segundo tempo de cada compasso. Na terceira e última secção fixou-se o bombo no primeiro tempo, permanecendo o prato-de-choque no segundo e o padrão de swing para o prato de prato de condução. A tarola torna-se recorrente no início do terceiro tempo, porém com inúmeras variações.

Olympia

Modelo 2 para bateria

José C. Pereira

♩ = 160

Flauta

Clarim em C

Violino 1º

Violino 2º

Contrabaixo

Bateria

9

Fl.

Clr. C

Vln. 1º

Vln. 2º

Cb.

Bat.

1.

17

2.

Fl.

Clr. C

Vln. 1^a

Vln. 2^a

Cb.

Bat.

8

24

1.

Fl.

Clr. C

Vln. 1^a

Vln. 2^a

Cb.

Bat.

8

31

Fl.

Clr. C

Vln. 1^a

Vln. 2^a

Cb.

Bat.

8

38

Fl.

Clr. C

Vln. 1^a

Vln. 2^a

Cb.

Bat.

8

The image displays a musical score for the piece "Olympia". It consists of two systems of staves, each containing six parts: Flute (Fl.), Clarinet in C (Clr. C), Violin 1 (Vln. 1ª), Violin 2 (Vln. 2ª), Cello (Cb.), and Bass Drum (Bat.).

System 1 (Measures 43-48):

- Fl.:** Melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together.
- Clr. C:** Melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together.
- Vln. 1ª:** Melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together.
- Vln. 2ª:** Rhythmic accompaniment using eighth notes and rests.
- Cb.:** Bass line with eighth notes and rests.
- Bat.:** Rhythmic pattern using eighth notes and rests.

System 2 (Measures 49-54):

- Fl.:** Melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The system concludes with a first and second ending bracket.
- Clr. C:** Melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together.
- Vln. 1ª:** Melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together.
- Vln. 2ª:** Rhythmic accompaniment using eighth notes and rests.
- Cb.:** Bass line with eighth notes and rests.
- Bat.:** Rhythmic pattern using eighth notes and rests.

Figura 32 – Modelo 2 de partitura com a bateria para a música “Olympia”.

Políticos

O processo de criação da linha de bateria para esta peça é semelhante ao da composição Olympia. Na partitura original constam os seguintes instrumentos: flauta, clarinete em si bemol, clarinete alto, cornetim, trombone, primeiro e segundo violinos, e contrabaixo. O contrabaixo, executando as notas mais graves, reforça sempre o tempo, e o trombone em contratempo com notas pouco mais agudas sugere esse “balanço rítmico” de polka ou marcha, leve e alegre.

O primeiro modelo foi elaborado de forma muito simples, sem ornamentações, colocando o bombo junto ao contrabaixo e a tarola, ao trombone. O modelo permitiria que um andamento acelerado da música não comprometesse a execução do percussionista. Os términos das frases, que se dão na maioria a cada dois compassos, são reforçados em todos os instrumentos, inclusive nesse padrão de bateria, que toca em uníssono o ritmo de 3 colcheias.

Para o trecho melódico dos compassos 17 a 20 a tarola realiza um rufo com pouca dinâmica, preenchendo assim a parte da música que não possui acompanhamento, terminando com notas no bombo que reforçam os tempos do compasso 19 e a primeiro tempo do compasso 20 (término desse trecho). Uma variação para a tarola foi criada nos compassos 21 a 24, com o mesmo ritmo no qual o clarinete alto e o cornetim preenchem as frases melódicas. Dessa forma, a monotonia rítmica da peça pode ser descontinuada.

Políticos

Modelo 1 para bateria

♩ = 90

Flauta

Clarinete Bb

Clarinete Alto

Cornetim

Trombone

1º Violino

2º Violino

Contrabaixo

Bateria

5

Fine

p

p

8

Fl.

Cl. Bb.

Cl. Alt.

Cnt.

Tbn.

1º Vln.

2º Vln.

Cb.

Bat.

10

Fl. 

Cl. Bb 

Cl. Alt. 

Cnt. 

Tbn. 

1^o Vln. 

2^o Vln. 

Cb. 

Bat. 

16

Fl. 

Cl. Bb 

Cl. Alt. 

Cnt. 

Tbn. 

1^o Vln. 

2^o Vln. 

Cb. 

Bat. 

pp *pizz.* *mf*

22

Fl.

Cl. Bb

Cl. Alt.

Cnt.

Tbn.

1º Vln.

2º Vln.

Cb.

Bat.

rall.

rall.

rall.

rall.

rall.

rall.

rall.

rall.

27 D.S. al Fine

The musical score is for a piece titled "Políticos". It features a battery (Bat.) and several other instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Clarinet in A (Cl. Alt.), Contralto (Cnt.), Trombone (Tbn.), Violin I (1º Vln.), Violin II (2º Vln.), and Cello (Cb.). The score is written in 4/4 time and consists of 27 measures. The key signature has one sharp (F#). The battery part is marked with a 's' (sustained) and a 'z' (zambomba). The Flute, Clarinet in B-flat, and Violin I parts have a melodic line that ends with a double bar line and a repeat sign. The Clarinet in A, Contralto, Trombone, Violin II, Cello, and Battery parts have a rhythmic pattern that ends with a double bar line and a repeat sign. The instruction "D.S. al Fine" is written above the Flute staff at measure 27.

Figura 33 - Modelo 1 de partitura com a bateria para a música “Políticos”.

O segundo modelo foi pensado para uma pulsação em torno de 70 bpm, em que se assimilasse intenções de ritmos *second line drumming*, uma linha de ritmo sincopada desenvolvida por músicos em New Orleans a partir de estilos como o ragtime, e que foi base para desenvolvimento do jazz e do swing (Riley, Vidacovich, e Threese, 1995).

A palavra “swing” possui, dentro do contexto jazzístico, uma variedade de significados. Neste caso enquadra-se na segunda acepção denotadas por Figueiredo (2015), e já descrita anteriormente.

Foram acrescentadas notas de tarola, com preparações e muitas variedades de frases rítmicas a fim de se obter diversas nuances. O bombo continua a reforçar as marcações de tempo junto ao contrabaixo e o prato-de-choque é executado com o pé entre um tempo e outro. Assim como no modelo anterior, o rufo é mantido no trecho que se toca apenas a melodia.

Duas bases para a levada da bateria são desenvolvidas. Uma na qual a tarola toca fora dos apoios rítmicos, ou seja, das colcheias, mas que também enfatiza os términos das frases melódicas. Nos compassos finais o fato torna-se mais evidente. Propositalmente, as segundas e as quartas semicolcheias são, diversas vezes, tocadas de forma mais isolada e ornamentadas com apogiaturas.

A segunda base, localizada entre os compassos 9 e 16, mantém um padrão de dois compassos, o que pode, de certa forma, concentrar a música, tornando o momento mais calmo.

Políticos

Modelo 2 para bateria

♩ = 65 %

Flauta

Clarinete Bb

Clarinete Alto

Cornetim

Trombone

1º Violino

2º Violino

Contrabaixo

Bateria

The musical score is for a piece titled "Políticos" by "Modelo 2 para bateria". It is in 2/4 time, B-flat major, with a tempo of 65 beats per minute. The score includes parts for the following instruments: Flauta (Flute), Clarinete Bb (Bb Clarinet), Clarinete Alto (Alto Clarinet), Cornetim (Cornet), Trombone, 1º Violino (First Violin), 2º Violino (Second Violin), Contrabaixo (Cello), and Bateria (Drums). The drums part is marked with 's' for snare and 'x' for cymbal. The score is divided into four measures, with a repeat sign at the beginning of the second measure. The first measure contains a whole note chord, and the subsequent measures contain eighth and sixteenth notes, with some measures featuring a repeat sign.

4

Fl.

Cl. Bb

Cl. Alt.

Cnt.

Tbn.

1^o Vln.

2^o Vln.

Cb.

Bat.

8 Fine

Fl.

Cl. Bb.

Cl. Alt. *p*

Cnt.

Tbn.

1^o Vln. *p*

2^o Vln.

Cb. 8

Bat.

13

Fl. 

Cl. Bb 

Cl. Alt. 

Cnt. 

Tbn. 

1^o Vln. 

2^o Vln. 

Cb. 

Bat. 

pp

18

Fl.

Cl. Bb

Cl. Alt.

Cnt.

Tbn.

1^o Vln.

2^o Vln.

Cb.

Bat.

pizz.

mf

23

Fl.

Cl. Bb

Cl. Alt.

Cnt.

Tbn.

1º Vln.

2º Vln.

Cb.

Bat.

rall.

rall.

rall.

rall.

rall.

rall.

rall.

rall.

s

x

26 D.S. al Fine

The musical score is for a piece titled "Políticos". It features a full orchestral arrangement with the following instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Clarinet in A (Cl. Alt.), Contralto (Cnt.), Trombone (Tbn.), Violin I (1º Vln.), Violin II (2º Vln.), Cello (Cb.), and Drums (Bat.). The score is written in 4/4 time and begins at measure 26. The key signature has one sharp (F#). The Flute, Clarinet in B-flat, Violin I, and Drums parts have a melodic line that ends with a double bar line and a repeat sign. The Clarinet in A, Contralto, Trombone, Violin II, and Cello parts have a more rhythmic, syncopated line. The Drums part features a complex, syncopated pattern with many eighth and sixteenth notes, and a double bar line with a repeat sign. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 34 – Modelo 2 de partitura com a bateria para a música “Políticos”.

CONCLUSÕES

Ílhavo, apesar de ser uma cidade pequena quando comparada à capital, mostrou estar igualmente desenvolvida ao nível das práticas culturais. Sua imprensa mostrou-se ativa desde cedo e no que respeita às atividades económicas que permitiram, pelo seu desenvolvimento, a existência de práticas culturais sintonizadas com o resto do país, como foi o caso do jazz, a pesca do bacalhau, teve grande importância, desde sua origem, permitindo implementar avançadas técnicas e lhe deu boa fama que rende até os dias de hoje. A Fábrica da Vista Alegre, por seu turno, desde sua criação, mostrou-se à frente do seu tempo e seus resultados, enquanto empresa, despontaram sempre. Tornou-se a maior fonte económica com grande responsabilidade social, num quadro alargado de funcionários, e é mundialmente reconhecida, tanto pela sua estrutura organizacional quanto pela qualidade de seus produtos. Esta dinâmica industrial, com a inevitável grande quantidade de pessoas associadas, fez com que a cidade tenha tido condições para os teatros, várias salas de cinema em simultâneo, escolas, e várias opções de cultura e divertimento para a população, ao longo do período estudado nesta dissertação.

Nesse panorama, percebi que Ílhavo se tornou numa espécie de espelho a Lisboa. O fenómeno das jazz-bands foi paralelo entre os dois locais na primeira metade do séc. XX. As situações se assemelhavam e os objetivos dessa nova “onda” musical eram os mesmos: propiciar a dança e a alegria no âmbito da sociabilidade, sobretudo juvenil, local. Até mesmo as críticas que os jazzes recebiam lá na capital, a partir da década de 1930, com as mudanças no país, parecem ter o mesmo cunho moral e político das críticas observadas em Ílhavo.

O grupo mais antigo de Ílhavo, entre os que foram estudados, o Sexteto (ou Jazz do Cine Pathé), não tem em seu registro fotográfico a presença da bateria, porém tem na instrumentação uma formação peculiar que aproveita os recursos instrumentais locais, com repertório próprio. Abre assim precedente para que tenha ficado conhecido popularmente como um “jazze” - ainda que esta classificação seja certamente posterior, vários anos, ao início da sua atividade - sendo um grupo inovador com um número de integrantes relativamente pequeno. Os demais grupos que adotaram a bateria fortalecem o conceito de “iconicidade”, associado à representação simbólica, já que esse instrumento e seu instrumentista foram ambos designados por “jazze”, bem como utilizaram a palavra “Jazz” na adoção de seus nomes.

Com o contributo do Eng.º Ramalheira, a partir dos encontros, trocas de e-mails e mensagens, do trabalho conjunto de identificação dos músicos a partir das fotografias, além

dos acessos ao seu site e das pesquisas bibliográficas, demonstrou-se claramente o intercâmbio dos músicos entre os próprios grupos de jazz, entre as filarmônicas, e entre os jazzes e filarmônicas. Sobretudo os maestros, músicos mais experientes, dentre eles Guilhermino Ramalheira, Berardo Camelo, e José Cardoso, percebeu-se grandes dinâmicas, que obviamente enriqueciam o ensino e disseminavam o conhecimento musical.

As conversas com colegas, professores e colaboradores me proporcionaram o acesso a diversos materiais. Artigos de jornais, fotografias, partituras das bandas filarmônicas e dos jazzes, painéis utilizados na exposição do Centro Cultural de Ílhavo, somaram-se e fertilizaram as ideias para este trabalho. Em um determinado momento, em conversa com o meu orientador, Prof. Dr. Jorge Castro Ribeiro, e com o Eng.º Ramalheira, concluímos que a busca por mais materiais de mesma origem (jornais, fotografias e depoimentos) poderiam não surtir resultados ou apenas trazer informações redundantes.

A partir do levantamento do repertório dos grupos Sexteto e Liberdade Jazz, foram feitas análises de algumas músicas. Em determinado momento – por causa de anotações manuscritas na partitura de “Políticos”, nomeadamente a expressão “Nº6, 2º acto” - foi levantada a hipótese de uma parte desse repertório integrar eventualmente alguma peça de teatro de revista, ou ser o repertório específico para um filme, com base nas situações em que os jazzes atuavam. Nesse sentido iniciei uma pesquisa com o objetivo de confirmar tais informações. Na terça-feira, 26 de setembro de 2017, estive com Dra. Sofia Patrão, bibliotecária responsável no Museu Nacional do Teatro e da Dança, onde pude fazer algumas pesquisas. O acervo deste museu está com sua base de dados em constante atualização. Foram catalogados menos de 25% de todo o material que o museu possui entre itens que compuseram peças de teatro, tais como: quadros, figurinos, partituras, itens decorativos, textos, etc. As pesquisas foram em torno dos títulos das músicas das partituras dos jazzes (figura 27), e das informações de músicas, peças teatrais e filmes que foram citados nos artigos de jornais (anexo 30). Apenas para o filme "As pupilas do Sr. Reitor", de 1935, foram encontradas partituras de 5 músicas, para piano e voz. Fica sustentada a hipótese que o sexteto Vista Alegre poderia ter executado um repertório específico, que pudesse ser um repertório já existente e escrito para esta versão antiga do filme, durante a exibição no Cinematógrafo da Vista Alegre no dia 21 de março de 1926, conforme relata o *Jornal Beira-Mar* (20/03/1926).

Realizei as pesquisas também no site do Museu do Fado, mas sem resultados. Após agendar uma visita para realizar uma pesquisa no local, no dia 19 de outubro de 2017, fui atendido pelo Sr. Ricardo Bóia, com quem entrei em contato dias antes por e-mail e que já havia feito

uma pesquisa mais detalhada por títulos, poemas e partituras, na base de dados que ele tem acesso, mas também sem resultados. O que poderia ser disponibilizado pelo Museu seriam as publicações impressas, mas sem tempo útil para realizá-la e com poucas chances de sucesso, já que tais publicações se referem exclusivamente ao fado, não seguiu adiante.

Tão novo era o jazz e tantas as barreiras que ainda se tinham entre Portugal e EUA na altura, que se tornou claro compreender, logo no início da pesquisa, que não havia tradição de ensino para a difusão do jazz que chegasse a Portugal. O conceito de “jazz” deveria estar sendo transmitido com mais fluência por oralidade, já que existem poucas referências para conteúdos escritos, e que provavelmente tratavam de rumores para descrever o contexto do jazz no EUA, e talvez em outros sítios da Europa, provocando. Outro fator que pode ser percebido foi a troca de informações com músicos transeuntes. Tudo isso também são fatores que parecem ter sido motivos que adequassem elementos como a instrumentação, percebido pela presença das baterias nos grupos, na busca para a incorporação musical do jazz.

Dentre os materiais pesquisados estão fotografias valiosas, algumas publicadas em jornais e outras pertencente à álbuns particulares. Em conjunto com o Eng.º João Ramalheira, especialista local na história de Ílhavo foi realizado um processo de identificação de músicos e seus instrumentos que figuram nessas fotografias. A partir desse ponto percebemos a dinâmica transitória desses personagens entre os jazzes e filarmônicas. As notícias publicadas na imprensa de Ílhavo, que teve forte expressão durante o período cronológico em estudo sempre esteve presente naquele contexto, complementaram e enriqueceram esse panorama de intensa atividade. Ficou percebido onde atuavam os jazzes (teatro, cinema, bailes, chás-dançantes), qual a repercussão disso na sociedade, como eram suas atuações, e como o público os recebia. Notou-se que as atuações desses músicos configuravam um profissionalismo, já que recebiam uma verba, conforme consta do livro de repartes do cinema, em uma das ocasiões.

Realizou-se um processo de reconstituição da parte de bateria a partir de uma coleção particular cedida à Universidade de Aveiro pelo Eng.º João Aníbal Ramalheira. Tal coleção revelou que a maior parte dessas músicas, com suas respetivas instrumentações foram compostas originalmente para os Jazzes. Duas músicas foram escolhidas e analisadas visando a elaboração de dois modelos musicais de bateria para cada uma, pois inexistiam registros para o instrumento. O desenvolvimento foi pautado na atuação da percussão em bandas filarmônicas, e, para uma maneira de aproximar a música que em Portugal se fazia às raízes do Jazz, nos métodos de ensino de bateria *New Orleans Jazz and Second Line Drummin* (Riley,

Vidacovich, e Three, 1995) e *The Art of Bop Drumming* (Riley, 2009). Os estilos musicais eram comuns entre jazzes e filarmônicas, e transitavam entre polkas, valsas, marchas, entre outros. O primeiro modelo inclui a execução de 3 instrumentos: a tarola (caixa), o bombo e um prato suspenso, e se justifica pela constante presença desses instrumentos nas fotografias dos jazzes de Ílhavo. O segundo modelo acrescenta o prato-de-choque e o prato de condução, que surgiram com o desenvolvimento do instrumento durante anos. A função dos jazzes era abrilhantar os bailes e festas da cidade.

Assim o aspecto sonoro e estilístico foi abordado com a reconstituição das partes de bateria que foram registadas, agora, em partitura. Como o fenómeno dos Jazzes em Ílhavo foi além da década de 1940, com a difusão do rádio e da televisão, e também com os efeitos da globalização, pode-se pensar que tenha havido uma aproximação da maneira de se tocar o jazz com as formas americanas que se sucederam ao longo das décadas. Assim também busquei tal aproximação quando realizei as reconstituições nos segundos modelos para as músicas Olympia e Políticos.

Mesmo que as referências de jazz do início do séc. XX em Portugal não tragam informações suficientes para a musicalidade enquanto estilo, a forma de expressão sob outros aspectos (formação instrumental que incluía a bateria, a contextualização do ambiente, o que efetivamente representava para o seu público e a ruptura com padrões de comportamento) representa que o Jazz foi (desde sua recepção), continuou sendo, e ainda hoje é, muito mais do que um simples estilo musical em constante mutação, expansão e aceitação.

Fica registrada e documentada a memória que se preservou sobre as Jazz-Bands de Ílhavo, que tem a responsabilidade da divulgação do Jazz e da Bateria em Portugal. Assim, podemos dizer que os objetivos propostos neste trabalho de reconhecer esse momento, compreender como atuavam e trazer a luz a importância dos Jazzes de Ílhavo e da Bateria foram atingidos.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

- Amador, Domingos C. 1998. *Os Fenícios na Ibéria: Ílhavo - História das Raízes*. Ílhavo: Câmara Municipal de Ílhavo.
- Atkins, E. Taylor. 2003. Toward a Global History of Jazz. in Atkins, E. Taylor. *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi. vi-xxvii.
- Banda Vaguense. 1960. *I Centenário da Banda Vaguense*. Aveiro: Lusitânia.
- Barasnevičius, Ivan. 2007. *Jazz – Harmonia e Improvisação*. São Paulo: Irmãos Vitale S.A. Ind. E Com.
- Bardin, Laurence. 1977. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Barsalani, Leandro. 2009. *As sínteses de Edison Machado: um estudo sobre o desenvolvimento de padrões de samba na bateria*. Campinas: Unicamp.
- Berliner, Paul. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: Chicago University Press.
- Capão, António. 1993. *Cultura Popular em Terras de Aveiro – Etnografia e Literatura*. Aveiro: Acção Católica Rural.
- Carvalho, Mário Vieira de. 1990a. Snobismo e Confrontação Ideológica na Cultura Musical. in Reis, António. *Portugal Contemporâneo*. Vol. III. Lisboa: Publicações Alfa, S. A.
- Carvalho, Mário Vieira de. 1990b. Da Oposição Ópera-Teatro Musical ao Nacionalismo na Música. in Reis, António. *Portugal Contemporâneo*. Vol. III. Lisboa: Publicações Alfa, S. A.
- Carinci, Enrico Joseph. 2012. *Técnica Estendida na Performance de Bateristas Brasileiros*. Goiânia: Universidade Federal do Goiás.
- Cascão, Rui. 2011. Em casa: o quotidiano familiar. in Mattoso, José. *História da Vida Privada em Portugal*. Vol. III - A Época Contemporânea. Lisboa: Temas e Debates.
- Castro, Ferreira. 1924. A Propagação do Jazz-Band. in *Ilustração Portuguesa* N.º 935, 2ª série. 19 de Janeiro de 1924.
- Clifford, James & Marcus, George E. 1986. *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Coelho, Luís Fernando Hering. 2013. *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns Batutas*. Itajaí: Casaberta.
- Cordeiro, Paula. 2004. *A Rádio em Portugal: um pouco de história e perspectivas de evolução*. Faro: Universidade do Algarve.
- Dias, Guilherme Marques. 2013. *Airto Moreira: do samba-jazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. Campinas: Unicamp.

- Domínguez, Ana I. Miñano. 2014. *El Barco 2 de Mazarrón*. Cartagena: Museo Nacional de Arqueología Subacuática.
- Duarte, José. 1981. *João na Terra dos Jazze*. Lisboa: Regra do Jogo.
- Feld, Steven. 1988. 'Aesthetics as Iconicity of Style or 'Lift-Up-Over Sounding': Getting into the Kaluli Groove. in *Yearbook for Traditional Music* 20:74-113.
- Ferro, Antonio. 1924. *A Idade do Jazz-Band*. Lisboa: Ed. Portugal.
- Figueiredo, Luís Alberto Cordeiro de. 2015. *Jazz, Identidade Musical e o Piano Jazz em Portugal*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Filho, Jair Paulo Labres. 2014. *Que Jazz É Esse? As Jazz-Bands do Rio de Janeiro da Década de 20*. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Fonseca, Senos da. 2007. *Ílhavo – Ensaio Monográfico do Século X ao Século XX*. Porto: Papiro Editora.
- Huchet, Stéphane. 2009. Instalação e «iconicidade» ampliada segundo Ilya Kabakov. in *Poiésis*, n 13, p. 27-40.
- King, Zachary A. 2014. *A Brief History of Jazz Drumming*. Durham: University of New Hampshire.
- Lameiro, Paulo; Granjo, André e Bento, Pedro. 2010. Banda Filarmónica in Salwa Castelo-Branco (dir.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (A-C)*. Lisboa: Temas e Debates e Círculo de Leitores, pp. 108-113.
- Lopes, Eduardo. 2015. *O Desenvolvimento da Identidade da Bateria na Pluralidade do Séc. XX: da organologia à análise para o ensino*. Évora: Universidade de Évora.
- Marshall, Mac. 1994. Engaging History: Historical Ethnography and Ethnology. in *American Anthropologist*, New Series, Vol. 96, No. 4, pp. 972-974.
- Martins, Hélder Bruno 2006. *Jazz em Portugal (1920-1956)*. Coimbra: Almedina.
- Merriam, Alan e Garner, Fradley H. 1968. Jazz – The Word. in *Ethnomusicology*. Vol.12. No13, 373-396.
- Monson, Ingrid. 1997. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moreira, Pedro Filipe Russo. 2012. “*Cantando espalharei por toda parte*”: programação, produção musical e o “*aportuguesamento*” da “*música ligeira*” na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Nicholson, Stuart. 2005. Celebrating the Local: The Nordic Tone in Jazz, in Nicholson, Stuart. *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)*. New York: Routledge. 195-222.
- Pellon, Oscar Luiz Werneck (Bolão). 2009. *A Bateria*. Rio de Janeiro: Ensaios músicos do Brasil.

- Porter, Eric. 2002. *What Is This Thing Called Jazz? African American Musicians as Artists, Critics, and Activists*. Berkeley: University of California Press.
- Ramos, Rui. 1994. Os Inadeptos – A Expansão das Artes. in Mattoso, José. *História de Portugal*. Vol. VI. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores.
- Ribeiro, Ângelo Vidal de Almeida. 1960. Centenário da Banda de Vagos. in Banda Vaguense. 1960. *I Centenário da Banda Vaguense*. Aveiro: Lusitânia.
- Rice, Timothy. 2001. Reflections on Music and Meaning: Metaphor, Signification and Control in the Bulgarian Case. in *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 10, No. 1, Music and Meaning, pp. 19-38.
- Riley, Herlin, Vidacovich, Johnny, and Thress, Dan. 1995. *New Orleans Jazz and Second Line Drummin*. USA: Alfred Publishing Co.
- Riley, John. 2009. *The Art of Bop Drumming*. Miami: Manhattan Music Publications.
- Rubio, António. 2008. *Lisboa e o Jazz – Uma pequena história da relação da cidade com o jazz nos últimos 80 anos*. Lisboa: Apenas Livros.
- S.A. 06/07/1926. “Mundanismo” IV Salão Automoveis p.2. Lisboa: Diário de Lisboa.
- Santos, João Moreira dos. 2011. *Josephine Baker em Portugal*. Cascais: Casa Sassetti.
- Santos, João Moreira dos. 2012. *Roteiro do Jazz na Lisboa dos Anos 20-50*. Cascais: Casa Sassetti.
- Santos, João Moreira dos. 2017. *Exposição Jazz em Portugal – 100 anos de txim, txim, txim, pó, pó, pó, pó*. Catálogo de exposição 1 de jun a 15 de set. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- Sardinha, Vítor. 2008. A Música ao Vivo nos Hotéis da Madeira. In Morais, Manoel. *A Madeira e a Música: Estudos (c.1508-c.1974)*. Funchal: Empresa Municipal “Funchal 500 Anos”.
- Shuller, Gunther. 1991. *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945*. Oxford: Oxford University Press.
- Strain, James A. 2017. *A Dictionary for the Modern Percussionist and Drummer*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Straka, Manfred. 2012. Cool Jazz in Europe. in Cerchiari, Luca, Cugny, Laurent, and Kerschbaumer, Franz. *Eurojazzland*. Boston: Northeastern University Press.
- Teixeira, Nuno Severiano. 1990. Da Belle Époque à Era do Jazz-Band. in Reis, António. *Portugal Contemporâneo*. Vol. III. Lisboa: Publicações Alfa, S. A.
- Tinhorão, José Ramos. 1990. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34.
- Tirro, Frank. 2002. The Dissemination of "Hot" Music to Central Europe, in Budds, Michael J. *Jazz & the Germans: Essays on the influence of "hot" American idioms on 20th-century German music*. Hillsdale: Pendragon Press.
- Ulanov, Barry. 1961. *História Breve do Jazz*. Lisboa: Editorial Verbo.

Veloso, Manuel Jorge, Mendes Carlos Branco e Curvelo, António. 2010. Jazz. in Castelo Branco, Salwa. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Vol. II. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores.

Documentos digitais

A&F DRUM CO. 2017. Acedido em 24/11/2017 em <https://www.facebook.com/AnFDrumCo/>.

BANDAS FILARMÓNICAS. s.d. Site criado e gerido por Manuel Lima, Salomão Abreu e Vitor. Dias. Acedido em 12/1/2016 em <http://www.bandasfilarmonicas.com/bandas>.

BEAVIS, Wills. s.d. *Transcriptions*. Acedido em abril de 2016 em <http://willsdrumlessons.com/downloads/transcriptions>.

BENNET, Sam. s.d. *Vintage drum kits from the 1920s and 1930s*. Acedido entre setembro e novembro de 2017 em www.polarityrecords.com/vintage-drum-kits-1920s-and-30s.html.

CÂMARA MUNICIPAL DE ÍLHAVO. s.d. *Estaleiros Mónica*. Acedido em 2/11/2016 em www.cm-ilhavo.pt/pages/2991.

HEMEROTECA MUNICIPAL DE LISBOA. 2017. *Hemeroteca Digital*. Acedido entre junho e setembro de 2017 em hemerotecadigital.cmlisboa.pt.

MENSINK, Winnie. s.d. *Low-boy Pedal*. Acedido entre setembro e novembro de 2017 em www.hidehitters.com/pedals/lowboy/lowboy.html.

RADIO MURCIA (CADENA SER). 2014. *Barco Fenicio de Mazarrón*. Filme documentário. Acedido em 14/10/2016 em <https://www.youtube.com/watch?v=uXQSd7-AQ8A>.

RAMALHEIRA, João Aníbal Maia Marques. s.d. *As Nossas 3 Bandas Filarmonicas*. Acedido entre janeiro de 2016 e setembro de 2017 em <http://www.ramalheira.com/publicacao/as-nossas-3-bandas-filarmonicas>.

RAMALHEIRA, João Aníbal Maia Marques.s.d. *João Marques Ramalheira (Guilhermino Ramalheira)*. Acedido entre janeiro de 2016 e setembro de 2017 em <http://www.ramalheira.com/publicacao/joao-marques-ramalheira-guilhermino-ramalheira>.

RAMALHEIRA, João Aníbal Maia Marques. s.d. *Jornais Ilhavenses*. Acedido entre janeiro de 2016 e setembro de 2017 em <http://www.ramalheira.com/publicacao/jornais-ilhavenses>.

RAMALHEIRA, João Aníbal Maia Marques. s.d. *Os Jazzes em Ílhavo dos anos 20/40*. Acedido entre janeiro de 2016 e setembro de 2017 em <http://www.ramalheira.com/publicacao/os-jazzes-em-ilhavo-dos-anos-2040>.

THE BLACK PAGE. s.d. *Pedal Evolution*. Acedido entre setembro e novembro de 2017 em www.theblackpage.net/articles/pedal-evolution.

TUBBS, Kelli Rae. 2017. *Videos*. Acedido em setembro de 2017 em <https://www.kelliraetubbs.com/videos2.html>.

TUBBS, Kelli Rae. 2017. *Kelli Rae Tubbs*. Acedido em setembro de 2017 em <https://www.youtube.com/channel/UCNJYrmG99W5wNIN5gNQAj8A/>.

WIKIPÉDIA. s.d. *Histoire du jazz*. Acedido em março de 2017 em https://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_du_jazz#cite_ref-1.

Entrevistas

- Eng.º João Aníbal Ramalheira, em 23/06/2016. Centro Cultural de Ílhavo.
- Maria João Barros e Eduardo José, em 23/09/2016. Vista Alegre.

Discografia

Chá de Parreira, Sexteto do. (1929). *Os Malucos do Jazz*. Brunswick. 78 rpm.

Jazz, Maxim's. (1930?). *Senhor da Serra*. His Master's Voice. 78 rpm.

Filmografia

Jazz: A History of America's Music. DVD. Directed by Ken Burns. 2001. United States.

Play Your Own Thing. DVD. Directed by Julian Benedikt. 2007. Germany.

Traps: The incredible story of vintage drum. DVD. Daniel Glass. 2012 United States.

Visita Guiada. "Vista Alegre". RTP2. Dirigido por Ana Dias.

Periódicos

Jornal A Capital, 17/08/1919.

Jornal A Capital, 05/05/1926.

Jornal Beira-Mar, 24/11/1921.

Jornal Beira-Mar, 22/12/1921.

Jornal Beira-Mar, 20/03/1926.

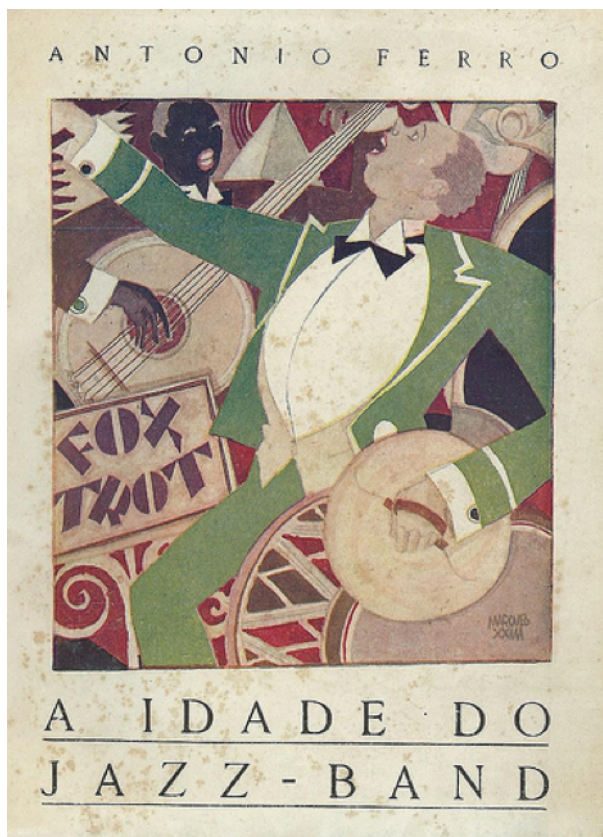
Jornal Beira-Mar, 21/09/1930.

Jornal Beira-Mar, 07/05/1931.

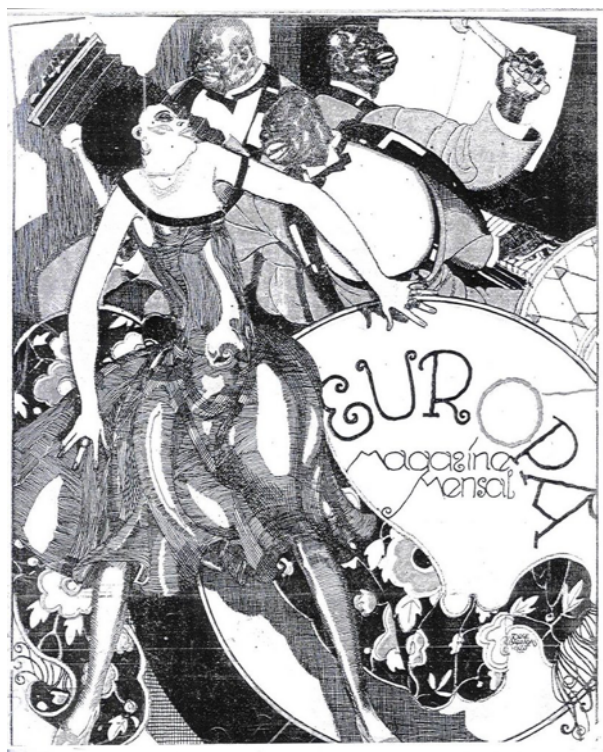
Jornal Beira-Mar, 27/09/1931.
Jornal Beira-Mar, 19/06/1932.
Jornal Beira-Mar, 08/01/1933.
Jornal Beira-Mar, 12/02/1933.
Jornal Beira-Mar, 26/02/1933.
Jornal Beira-Mar, 09/07/1933.
Jornal Beira-Mar, 19/11/1933.
Jornal Beira-Mar, 31/12/1933.
Jornal Diário de Lisboa, 06/07/1925.
Jornal O Ilhavense, 28/01/1923.
Jornal O Ilhavense, 28/01/1923.
Jornal O Ilhavense, 02/09/1923.
Jornal O Ilhavense, 02/08/1931.
Jornal O Ilhavense, 01/07/1939.
Jornal O Ilhavense, 01/07/1939.
Jornal O Nauta, 27/10/1934.
Jornal O Nauta, 02/03/1935.
Jornal O Nauta, 16/11/1935.
Jornal O Nauta, 22/02/1936.
Revista Ilustração, 01/03/1927.
Revista Ilustração Portuguesa, 19/01/1924.

ANEXOS

Anexo 1 – Capa do livro “A idade do jazz-band” (Bruno Marques, 1924).



Anexo 2 – Capa da Revista *Europa* (Jorge Barradas, 1925).



Desta banda...

FOX-TROT a concurso

Desta vez nem é na Agra, nem é na rua. E' no *Club dos Novos*.

E sem mentir, é mesmo no *Club* que hoje se acham reunidas, as suas... quatro centas e quinhentas pessoas, aproximadamente. O *Galinheiro* está repleto; a *Galeria*, idem.

Na sala dos sócios, onde está o bilhar, não se dão *tacadas*, mas dão-se golpes de *bacarat*. E, por sinal, é agora que a banca está *topada*.

Foi um *rombo*; o golpe em vez de dar para *dentro* deu para *fôra*.

O que vale é que há *dois terços* para o lado esquerdo. Animação.

A *polvora ingleza* vai-se tornando *espanhiola*.

Fala-se na Cabeleira do Leopoldo, nas maneiras do *Chá-Chá* e no cavallinho (fêmea) do Zé-Capote, que segurado a afirmação dum modesto cavalleiro, dá horas a todos os instantes. Entusiasmo!

A casa está bem iluminada.

O efeito não é produzido pela luz electrica, que há-de vir ainda da Vista-Alegre. O bom efeito da luz, deve-se sómente ao sr. Padre Angelo que andou uma semana a *fio* a fazer limpeza ao gazómetro, obrigando-se até a mandar o continuo pedir o *fole* ao tio João Borracha, para soprar aos bicos. Nunca o *Club* viu uma luz tão viva, como desta vez. Parece incrível! Contudo, não é porque a Direcção do *Club* quiz provar á ex.^{ma} Comissão do baile, que não é uma direcção identica á anterior, mas sim uma direcção *Salvadora e Progressora*.

Beira-Mar

Teatro Vista Alegre

Neste teatro e como tínhamos anunciado, foi no sabado e domingo ultimo que a «Troupe dramatica e musical da Vista-Alegre, que é composta pelos srs. Raul Monteiro, Julio Catariño, Augusto Serra, Vitor Ruy da Graça, Palmiro da S. Peixe, Mano de Almeida, Clotilde de Almeida, Laurinda Pimentel e Ermelinda J. Fernandes, teve a sua estreia.

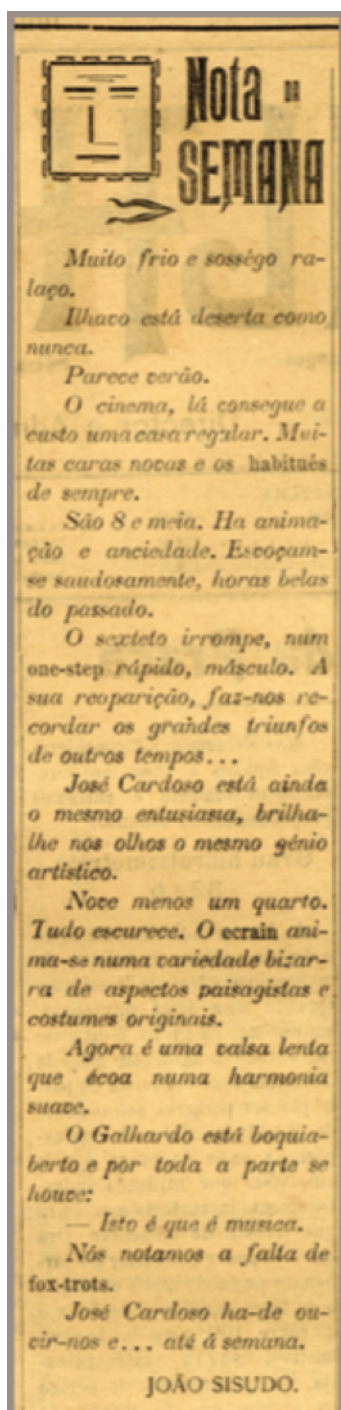
Subiram á scena a engraçada e fina peça em 3 actos «Moços e Velhos» e a interessante comédia em 1 acto «Guerra aos Nunes», que foram muito bem desempenhadas.


A nova troupe foi ensaiada pelo distinto ensaiador sr. Henrique Cardoso.

A orchestra, sob a regencia do habil maestro José Cardoso Pereira, esteve deslumbrante.

Aos amadores envia a «Beira-Mar» o seu cartão de sinceros parabens, por terem desempenhado os papeis que lhe foram confiados com a maxima perfeição e naturalismo, e faz votos ardentes para que continuem com gosto e boa-vontade.

A'vante rapazes com o mais vivo entusiasmo!





Salão da Caridade

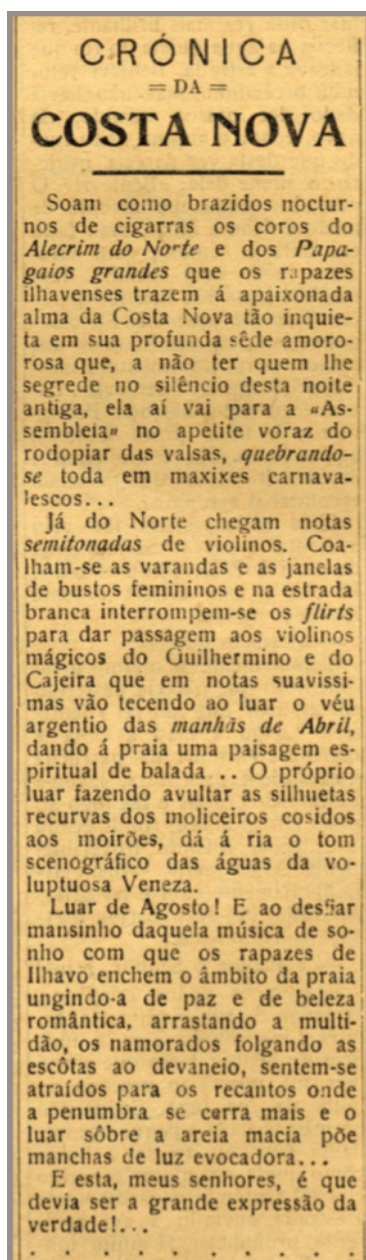
No domingo passado teve lugar neste teatro, mais uma bela sessão cinematográfica que muito agradou, exibindo-se tres apreciáveis *films* com nove partes.

Dentre elas destacaram-se:

«O Menino Carnaval», drama, e «Charlot nas trincheiras» que manteve a plateia em constante gargalhada.

Para hoje está anunciada outra sessão com escolhido programma passando tambem no ecran «A Sultana do Amôr», extraída do romance «Mil e uma noites».

Ao espectáculo, assistirá, como na sessão passada, o esplendido sexteto da Vista Alegre, dirigido pelo sr. José Cardoso Pereira.



Cinematografo

NA

Vista-Alegre

As grandiosas fitas mundiais *O Trapeiro de Paris*, *Kean* e *Ultimo Sonho*, foram já exibidas no domingo ultimo, quinta-feira e na sessão extraordinária de ontem.

Casas repletas.

A nitidez e progecção muito razoavel.

Amanhã, teremos uma fenomenal e patriotica fita, que todos os ilhavenses ja de ha muito conhecem o enredo. As nossas formosas patricias irão acompanhar no *écran* todas as frases belissimas daquele romance tão nosso, tão português, as *Pupilas do Sr. Reitor*.

Não falta já entusiasmo e a procura dos bilhetes tem-se intensificado, ficando já alguns lugares marcados para a sessão de amanhã, que promete ser invulgar.

As *Pupilas do Sr. Reitor* a-carreta tambem aquela maviosissima muzica tão nossa conhecida e que o sexteto da Vista-Alegre nos porporcionará durante a exibição.

A sessão marcada que é toda composta pelas *Pupilas do Sr. Reitor*, 8 partes, terá as *actualidades do Jornal Condes* em 1 parte.

A imprensa que outrora tinha a sua instalação junto ao pano, local agradavel mas insufficiente para a devida critica, foi transfe-

rida para sitio proprio, agradavel e comodo.

A fita *Os Lobos do Mar* que por motivos imperiosos não poudeser exibida no domingo p. p. ficou transferida para o domingo seguinte ao da *Pupilas do Sr. Reitor*.

As sessões que, tão agradaveis, nos tem sido dadas pelo Teatro Cinema da Vista-Alegre pecam um pouco, por que findam um pouco tarde.

Talvez não fosse mal remediar esta falta estabelecendo uma sessão certa a principiar ás 21 horas e findar ás 23.

Tudo vai do habito. E, duas horas de cinematografia, era o sufficiente.

Muita gente retira, por não poder demorar-se até á hora que o habil operador Sr. Carlos Moreira Pereira, entende que deve findar.

Não será razoavel?

O sexteto, composto por verdadeiros mestres e que está a cargo do grande maestro Brardo Pinto Camelo, não nos dá o que esperavamos.

A orientação dada ao programa das peças musicais faz-nos lembrar um *jazz-band* ultima moda, no qual se salienta uns magnificos solos de caixa.

Sabemos que o nosso amigo Brardo tem recursos admiraveis; mas olhe que é Cinéma...e, enquanto a atenção do publico se concentra apenas na vista, o nosso Brardo deve-nos dar um pouco de muzica maviosa mas alegre e não tão «arraialense»...

Para bom entendedor...

Anexo 09 – Jornal Beira-Mar de 21/09/1930.

Chá dansante

Na passada sexta-feira realizou-se um animado *chá dansante* à beira-mar.

Dansou-se, comeu-se, bebeu-se... enfim, gosou-se.

O Paulinho parece que não bebia chá há muitos anos. Parecia que tinha o estômago rôto. Se calhar *arrancaram-lhe* o fundo.

A Dagmar até tirou a fita da cabeça para estar mais á vontade. Afinal tinham dito que ela havia partido a cabeça, mas não.

Se traz a fita e laçarote é por ser moda.

A Candidinha passou o tempo a ver de que lado vinha o vento.

Anexo 10 – Jornal Beira-Mar de 07/05/1931.

Jazz

No Salão Cinema tocou, no ultimo domingo de tarde, alguns numeros do seu variado repertorio o jazz «*Lucifer jazz Mamarrosa*» dirigido pelo sr. *Hemitério Fernandes*.

Agradou plenamente.

Anexo 11 – Jornal O Ilhavense de 02/08/1931.

Quereis música boa para
bailles? Salai ao
“ILHAVENSE JAZZ,,

De perto e de longe

«Beira-Mar» na Vista-Alegre

Passando no proximo dia 28 o 11.º aniversario da fundação do «Vista-Alegre Jaz», comemora, este, essa data com diversos numero, entre os quais uma lauta ceia oferecida na Costa Nova, a todos os esponentes e alguns dos seus admiradores e propagandistas.

Agradecendo o convite que nos foi feito fazemos votos, ao mesmo tempo, para que o «Jazz» veja sempre coroada de melhor exito a jornada que ha 11 anos se propôs encetar embora o caminho, por vezes, tenha sido aspérrimo e difficil de percorrer.

A etápe agora atingida deve-se, na maioria, ao publico de Ilhavo, que sempre tem dispensado ao «Jaz» o seu apoio e auxilio.

Ao seu Director e a todos os componentes um grande abraço de felicitações.

—Na esplanada fronteira á fonte da estrada dos alamos deu, na noite de 19 do corrente, um concerto de guitarra, o sargento Rocha, musico reformado, que se fazia acompanhar, á viola, pelo bom amigo Augusto Serra e Costa.

O concerto foi magistral e aplaudido pelas dezenas de pessoas que a ele assistiram.

Na verdade, o sargento Rocha, é, sem favor, um dos bons guitarristas do nosso distrito.

Ao amigo Rocha, que, a pedido de alguns amigos, veio propositadamente de Aveiro, apresentamos os nossos parabens pela forma brilhante como se apresentou.

—No domingo, recebeu, na Paroquial de Ilhavo, as aguas baptismaes, uma filhinha do amigo Jeremias Frederico, e de sua esposa Diamantina Morgado.

Paraninfaram o menino Francisco da Silva Ribeiro Junior, e a simpatica Lourdes Morgado, que deram á interessante creança o nome de Maria de Lourdes.

—Para Coimbra, onde tenciona demorar-se alguns dias, seguiu a sr.a Maria da Ascensão, esposa do amigo Cezar Morgado, um dos grandes amigos e propagandistas do nosso «Beira-Mar».

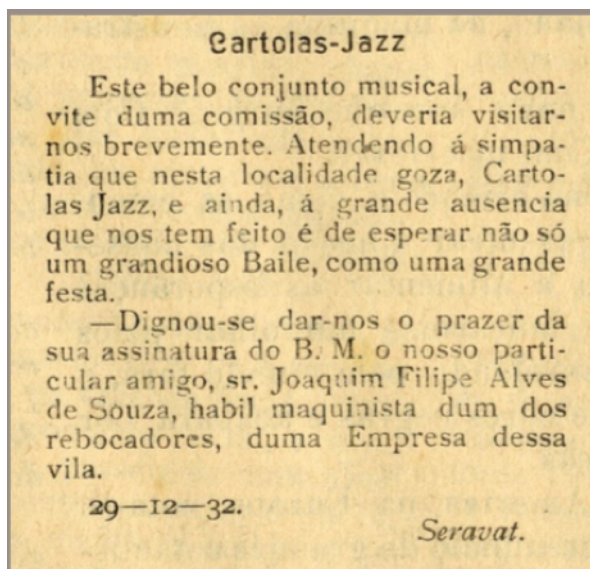
Vista-Alegre, 23-9-31.

Semutna.

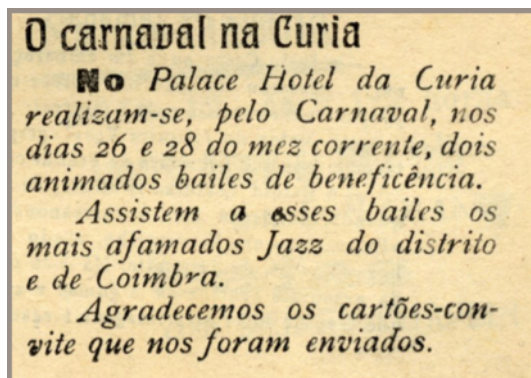
Anexo 13 – Jornal Beira-Mar de 19/06/1932.

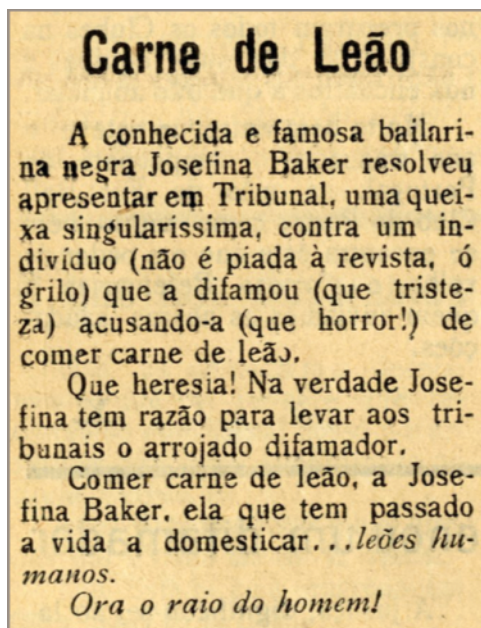
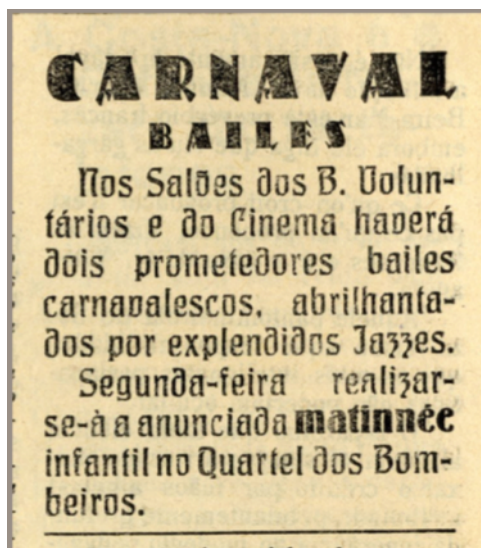


Anexo 14 – Jornal Beira-Mar de 08/01/1933.



Anexo 15 – Jornal Beira-Mar de 12/02/1933.





Anexo 18 – Jornal Beira-Mar de 19/11/1933.

Baile

No próximo domingo, pelas 3 horas da tarde, no Quartel dos Bombeiros, e em seu benefício realizar-se-à um baile que será abrilhantado pelo Rádio Jazz.

E' o primeiro duma série de bailes que a Direcção dos Bombeiros resolveu promover em benefício daquela prestimosa associação.

Anexo 19 – Jornal Beira-Mar de 31/12/1933.

Passagem do ano

No Quartel dos Bombeiros realizar-se-à, na passagem do ano, em benefício daquela corporação, um esplêndido Baile, abrilhantado pelo «Ilhavense Jazz».


Consideram-se convidadas para este Baile as Ex.^{mas} Senhoras que o foram para o Baile do Natal.

Anexo 20 – Jornal O Nauta de 27/10/1934.

B A I L E

O «Rádio-Jazz», que amanhã, (domingo) vai á Costa Nova dar dois grandiosos bailes, respectivamente, á tarde e á noite, no salão de bailes do sr. Rafeiro, vai, de certo, alcançar o máximo brilhantismo.

Atenção: não ha jazz nenhum nesta vila, que seja superior, ou equivalente, ao «Rádio-Jazz».



BAILES

Na Malhada, no «Salão Veneza», realizam-se amanhã (domingo) e segunda-feira, dois grandiosos bailes carnavalescos, abrilhantados pelo já conhecido «Rádio Jazz», que executará esplendidos números de música, do seu variado repertório.

Também amanhã, (domingo) e terça-feira próxima, (dia de Carnaval) se realizam dois atraentes bailes carnavalescos, no «Salão-Cinema», abrilhantados pelo «Rádio Jazz» e «Ilhavense Jazz».

A Direcção deste Salão não se poupa a esforços e sacrifícios, para apresentar nessas noites de folia, dois esplendidos bailes.

Luz a jorros, serpentinas, e... surpresas, tudo ali se verá, naquelas duas noites.

Mocidade! aproveitai estes bailes.

BAILES

—*—
O «Rádio-Jazz», de que é director o nosso presadíssimo amigo sr. J. Batista Peixoto da Silva, e de que também fazem parte os nossos amigos srs: José Peixoto da Silva, Joaquim Pereira Teles, Carlos Simões Teles, José da Rocha Cete, José Ferreira e Joaquim das Santos, abrilhanta, hoje (sabado) á noite, um esplêndido baile no Salão do sr. Rafeiro, na Costa Nova.

Haverá uma unica carreira de camionete, para aquela praia, organizada pelo «Rádio-Jazz», que parte do «Café Sport» desta vila, hoje á noite, ao preço insignificante de 3\$00, incluindo o baile. E isto é uma iniciativa interessante.

Estamos de crer que ninguém faltará a estas diversões, dadas as possibilidades que o «Rádio-Jazz» concede.

==

No mesmo Salão, também se realiza amanhã, (domingo) á tarde, um baile abrilhantado pelo «Rádio-Jazz».

Musica Velha de Ihavo

Assumi a regencia da antiga «Phylarmonica Ilhavense», tendo-se já estreitado, e muito bem, na festa da Senhora do Pranto, ultimamente realizada nesta vila, o professor sr. Guilhermino Ramalheira.

Comquanto nós pouco queiramos saber de coisas de Ihavo—fraca mãe e boa madrasta—, alegra-nos, todavia, o nosso espirito de conservação, aquella noticia,

A «Phylarmonica Ilhavense» é a unica corporação que aqui se tem mantido ininterruptamente, mesmo a despeito de crises por que a têm deixado passar.

Foram seus regentes algumas individualidades que a tornaram, por vezes, afamada e distincta. Basta citar, d'esse numero, o nome do maestro Serrano, exilado politico hespanhol.

Não conhecemos a era da fundação da «Phylarmonica Ilhavense». Mas deve remontar, por certo, aos meados do seculo XVIII.

Tendo vencido todos os seus periodos de crise, triste seria que não vencesse o ultimo, que, a esta parte, sofreu, e então valeu-lhe o sr. Guilhermino Ramalheira, que é um musico sabedor e ilustrado, entrando para a sua regencia e equilibrando, consequentemente, a vida da Corporação.

Ha tradições, na «Musica Velha», que merecem ser respeitadas; e o sr.

Guilhermino Ramalheira, respeitando-as, respeita-se a si proprio, porque seu pae, o honrado artista sr. Guilherme Marques, pertenceu por muitos annos áquella corporação local e continúa a nutrir por ella uma acrisolada dedicação.

Em qualquer das emergencias por que tenha de passar, deixar morrer a velha «Phylarmonica Ilhavense», será uma incuria, será apagar uma das páginas mais interessantes da tradição d'esta terra, será esquecer a obra dos nossos antepassados. E o sr. Guilhermino Ramalheira, obstando a isso, é digno do nosso maior elogio.

O NAUTA

Não tem sido desanimadora a colheita de anuncios para o n.º especial de «O Nauta», a sahir a quando a entrada no seu 33.º anno de publicação.

Será, porém, esse n.º, muito modesto na parte material. Não nos arrogamos de opulencias com que não podemos. Fica-nos d'isso a boa vontade, reconhecida pelos nossos amigos e assignantes, e é quanto basta.

Na parte literária alguma coisa de sensacional prenderá a attenção dos leitores. Para ela já temos escriptos, uns nossos e outros de talentosos colaboradores, provas concludentes do que afirmamos.

Esperamos, todavia, ainda o envio de muitos anuncios, artigos e poesias, para cuja remessa pedimos a máxima brevidade.

Os Bailes

Tem este jornal verberado azedamente, por vezes, os bailes realizados em Ilhavo, quer na rua, quer em casas, eiras ou recantos de velhos pardieiros que aí se tocam a cada passo. Tudo serve, tudo é próprio, desde que haja música, vinho e guloseimas. E o entusiasmo cresce, sobe, vai até os dançarinos vomitarem sangue pelo esforço dispendido. Pelo menos, em Ilhavo já isso succedeu uma vez, do nosso conhecimento.

Ora isto é condenável. E não é só condenável pelo lado prejudicial á saúde mas também pela imoralidade que representa, pois que há neles falta de decôro, de honestidade e de respeito.

Nós não condenamos o baile decente, o baile bem organizado e de famílias escolhidas, mas sim aqueles onde dançam criaturas viciadas, em promiscuidade com crianças que a benevolência dos pais consentiu que ali fôsem. Isso sim, porque vemos neles uma escola onde se aprende aquilo que não é preciso, que leva a mulher a trilhar caminhos indesejáveis, quando não a bater ás portas duma autêntica tuberculose.

Ai os bailes, os bailes!

Um escritor de renome disse um dia referindo-se a eles:—«a sala de baile é a ante-câmara da prostituição». A primeira vista,—disse ainda alguém num opúsculo há pouco publicado,—analisando as coisas um tanto superficialmente, poderá parecer a muitos um exagêro tal afirmação e classificá-la de disparate só proveniente de alguém que nutra pelos bailes uma injustificada aversão; mas se atentarmos bem para o que se passa a dentro de *algumas* salas de baile quando á meia luz, dengosamente, se dança um tango; se repararmos bem em certos olhares que se cruzam e que, regra geral, deixam transparecer diversos estados de alma; se ouvíssemos os diálogos pronunciados em segredo por bocas semi-unidas quando o par embevecidamente se embala nos compassos dolentes duma valsa, e, sobretu-

do, se meditássemos um pouco nas consequências directas desses mesmos olhares e diálogos, nós não deixariamos de dar razão áquele fecundo escritor do século passado.

De ante-câmara da prostituição classificou os bailes um grande escritor. E de ante-câmara da morte, os classificamos nós.

Quantas sepulturas encerram os ossos de desventuradas mulheres que *caíram* para nunca mais se levantarem no escorregadio soalho dum baile, quer finando-se pelo desgosto, quer pela tuberculose adquirida no rodopiar incessante dos seus corpos franzinos e delicados?

A imprensa categorizada do país tem levantado campanhas formidáveis a favor da hygiene e do renovamento da raça portuguesa. Para isso tem-se feito a propaganda da reforma alimentar, da morigeração dos costumes, do exercício ao ar livre em jogos moderados. E essa campanha parece que tem frutificado no país pois que nos grandes e pequenos centros se desenvolve o sport do agrado regional. Parece abolido o entusiasmo pelas touradas, a paixão pelo jogo, a loucura pelos bailes. Mas entre tanto estes continuam em Ilhavo com tanto ou mais entusiasmo como em épocas remotas e esquecidas.

E porque se dá isto? Não mostram os seus componentes o seu atraso ou o seu lado intencional organizando bailes dia e noite ao toque dum realejo desafinado ou dum Jazz de segunda ordem? Não haverá, por ventura, divertimento mais honesto, mais suave, mais instrutivo do que este, na terra dos ilhavos?

Hão-de concordar que sim.

Muito nos alegraria saber que para bem da hygiene, da moralidade e do sossego das famílias, os maldadados bailes tinham terminado por uma vez, sepultando-se com eles os azedumes e maus humores que ocasionam tão detestáveis divertimentos.

Fora com eles!

Cândido Franco

Ainda os bailes

A-propósito das afirmações contidas na carta do sr. António André Senos, Comandante dos Bombeiros Voluntários desta vila, publicada e comentada em nosso número da semana passada, recebemos do sr. Deniz Gomes, o seguinte ofício:

Sr. Director de «O Ilhavense»
Ilhavo

Muito me obsequieia dando publicidade no seu Jornal ao que segue:

No artigo «Ainda os bailes» inserto no último número de «O Ilhavense» alude-se á autoridade que permitiu os bailes no quartel dos Bombeiros. Essa autoridade, sou eu. Julgo-me, porisso, na obrigação de me justificar, o que faço em termos breves:

Há tempo, o sr. Comandante daquela Corporação, oficiou-me pedindo a minha opinião sobre a realização de alguns bailes no edificio do quartel, cujo produto líquido, dizia-se, se destinava a auxiliar a compra duma auto-ma-ca. Por deferência para com aquele senhor e seus auxiliares, que na Corporação se têm mantido quasi, só, a meu pedido, e porque a minha recusa formal ao seu desejo poderia provocar mais um lamentável incidente no seio da tão atribulada existência daquela Associação, respondi assim:

«Parece-me não haver inconveniente em que, uma vez por outra e não muito repetidamente, se realizem alguns bailes na sede dessa Associação, dado o fim simpático a que se destina o seu produto. Convém, no entanto, que aquelas diversões se revistam da indispensável ordem e honestidade, e, para isso, V. Ex.^a exercerá a requerida e precisa fiscalização, não permitindo a venda, no recinto, de bebidas alcoólicas, mas somente refrigerantes e doces.

O Presidente da Câmara,
DENIZ GOMES,

"Olympia," Valsa amf. 2º
pr. J. Heine

A minha boa e querida Olympia nunca esqueço.

Flauta

Clarin.

Violino 1º

Violino 2º

Oboé

8ª inferior

Handwritten musical score for the first system, featuring five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The third staff contains the handwritten text "com a flauta 1.ª inf.".

Handwritten musical score for the second system, continuing the composition with five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A dashed line is drawn above the first staff of this system.

T. Parreira
 Alegre*

Handwritten musical score for a system of five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third staff contains the text "mus. a fl. 8^a inf." written above the notes. The fourth and fifth staves contain notes and rests, with some notes marked with "N" and "V".

Handwritten musical score for a second system of five staves. The notation continues from the first system, featuring notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third staff contains notes and rests, with some notes marked with "N" and "V". The fourth and fifth staves contain notes and rests, with some notes marked with "N" and "V".

Vista Hegel 2/11/82

Anexo 27 – Partes de saxofone alto, baixo, clarinete, 2º violino, 1º violino, cornetim, flauta e trombone da música “Políticos” – cedida por Eng.º João Aníbal Ramalheira à Universidade de Aveiro para digitalização.

Handwritten musical score for Alto Saxophone (Sax. alto) titled "Políticos". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *rit.* (ritardando) and *rallo* (rallentando). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The handwritten text "2.º Act" is visible in the top left corner, and "Fim" is written above the final measure.

146

Polition

Baixo

2º. cut

Handwritten musical notation for Baixo (Bass) on a single staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The piece is marked "Fin" and ends with a double bar line and a repeat sign. The notation is written in a style that suggests a 2/4 time signature.

Handwritten musical notation for Baixo (Bass) on a single staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The piece is marked "Fin" and ends with a double bar line and a repeat sign. The notation is written in a style that suggests a 2/4 time signature.

Empty musical staves for Baixo (Bass).

Handwritten musical score for Clarinet, titled "Politicus". The score is written on six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte) and "r" (ritardando). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. Below the main score, there are several empty staves for additional notation.

Handwritten musical score for Clarinet, titled "Politicus". The score is written on six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte) and "r" (ritardando). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. Below the main score, there are several empty staves for additional notation.

1^o S. *Pellicani* 2^o Violino

1^o Act

Handwritten musical score for the first act of 'Pellicani'. The score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff has a 'Fin' marking above it. The third staff has a 'Fin' marking below it. The fourth staff has a 'rall' marking below it. The fifth staff ends with a double bar line and a repeat sign. There are three empty staves below the fifth staff.

2. Oboe No. 6 Politiwo 1. Violin

Handwritten musical score for 2. Oboe, No. 6, Politiwo, 1. Violin. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music is written in a handwritten style with various notes, rests, and dynamic markings. The second staff continues the melody. The third staff has a "Fin" marking above it. The fourth staff has a "pizz" (pizzicato) marking below it. The fifth staff has an "arco" (arco) marking above it. The sixth staff continues the melody. The seventh staff has an "ad lib" (ad libitum) marking above it. The eighth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

2^{da} 2^{da} N. 6 Políticos Cometa

The musical score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains four measures of music, ending with a double bar line and a repeat sign. The second staff continues the melody with four measures, ending with a double bar line and a repeat sign. The third staff features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and a repeat sign. The fourth staff begins with a bass clef and contains four measures of music, ending with a double bar line and a repeat sign. The word 'rall.' is written below the first measure of the fourth staff. The score is marked with 'N. 6', 'Políticos', and 'Cometa'.

2º Acto Políticos
nº 6

Flauto



2. Act No. 5

Politiens

Trombone

Handwritten musical score for Trombone, Act No. 5, Politiens. The score consists of six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'rall' (rallentando). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The subsequent four staves are empty, and the fifth staff is partially filled with empty measures.

Anexo 28 – Primeira página da partitura da música “Bôas Festas” (Cedida por Augusto Manoel Cardoso Pereira, para a exposição “Vamos ao Jazz!” em Março de 2014, no Centro Cultural de Ílhavo).

Bôas Festas - Valsa - por J. C. L. Moraes

Flautim 1^o 2^o
 Flautim 1^o 2^o
 Clarinetes 1^o 2^o
 Sax-fone 1^o 2^o
 Corinetes 1^o 2^o
 Trompas 1^o 2^o
 Trombones 1^o 2^o
 Baixo 1^o 2^o
 Bateria

JOSE MANOEL CARDOSO PEREIRA
 VENTURA DE ALMEIDA
 ÍLHAVO

JOSE MANOEL CARDOSO PEREIRA
 VENTURA DE ALMEIDA
 ÍLHAVO

Anexo 29 – Partitura da música “O Faísca” (arquivo do INET-MD – Universidade de Aveiro).

O Faísca

Marcha
por
Artur Ribeiro Dantas
Cap. - chefe de m.^a

Viana do Castelo

Flautim (c. 6/8) 1.^a sup. da Req.^a

Requinta

Clarinetas 1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a 6.^a 7.^a 8.^a 9.^a 10.^a 11.^a 12.^a

Saxofones 1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a 6.^a 7.^a 8.^a 9.^a 10.^a 11.^a 12.^a

Trompas 1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a 6.^a 7.^a 8.^a 9.^a 10.^a 11.^a 12.^a

Trombones 1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a 6.^a 7.^a 8.^a 9.^a 10.^a 11.^a 12.^a

Varifones 1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a 6.^a 7.^a 8.^a 9.^a 10.^a 11.^a 12.^a

Choros

Bateria

Handwritten musical score on a single page, featuring multiple staves with musical notation and lyrics. The notation includes various notes, rests, and bar lines. The lyrics are written in a stylized, possibly Hebrew or Arabic script, and are interspersed with musical phrases. The score is organized into measures, with some measures containing multiple staves. The overall layout is dense and complex, typical of a musical manuscript.

Handwritten musical score on a single page, featuring multiple staves with musical notation and lyrics. The notation includes various notes, rests, and bar lines. The lyrics are written in a stylized, possibly Hebrew or Arabic script, and are interspersed with musical phrases. The score is organized into measures, with some measures containing multiple staves. The overall layout is dense and complex, typical of a musical manuscript.

Handwritten musical score on page 5, featuring multiple staves with musical notation and lyrics in Hebrew. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The lyrics are written in Hebrew characters below the staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The page is numbered "5" in the top right corner.

Handwritten musical score on page 6, continuing the composition from page 5. The score includes musical notation and lyrics in Hebrew. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The page is numbered "6" in the top left corner. The lyrics are written in Hebrew characters below the staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The page is numbered "6" in the top left corner.

2. sup. da Ta

unio ao 2º

unio ao 1º Celo

conya Ta

Anexo 30 – Tabela com relação de informações de títulos de músicas, filmes e peças de teatro citados nos artigos analisados.

Relação de títulos citados nos artigos analisados		
Título	Tipo	Referência
Alecrim do Norte	música	Jornal O Ilhavense - 02/09/1923
Papagaios Grande	música	
O Menino Carnaval	filme	Jornal O Ilhavense - 28/11/1923
Charlot nas Trincheiras	filme	
A Sultana do Amor	filme	
Mil e Uma Noites	filme	
Moços Velhos	teatro	Jornal Beira-Mar - 22/12/1921
Guerra aos Nunes	teatro	
O Trapeiro de Paris	filme	Jornal Beira-Mar - 20/03/1926
Kean	filme	
Último Sonho	filme	
As Pupilas do Sr. Reitôr	filme	
Os Lobos do Mar	filme	

Anexo 31 – Link para os áudios dos modelos de reconstituição da bateria.

Olympia modelo 1:

<https://youtu.be/soEazoCZLTA>

Olympia modelo 2:

https://youtu.be/yz_fcB2_hoQ

Políticos modelo 1:

https://youtu.be/2_bNRsfaCZk

Políticos modelo 2:

https://youtu.be/H5h0_7EwU6k

RIA – Repositório Institucional da Universidade de Aveiro

<http://ria.ua.pt>

Os anexos áudio só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.

Para consultar o CD-ROM deve dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca da UA.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro